

أردنا بمناسبة اليوبيل الذهبي لإنشاء المعهد المصري للدراسات الإسلامية ، وبعد خمسين عاما من الجهد الأمل الرامي إلى الحفاظ على واحد من أهم عمده ، مجلته الغراء ، تكريم هؤلاء الذين حولوا هذا الحلم الواعد إلى واقع ملموس.

وإيماننا منا بالدور الذي قامت وتقوم به مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية باعتبارها نقطة وصل وتواصل بين المشتغلين بالدراسات العربية من الإسبان والإسبانية من العرب ، نرى أنه بات علينا أن نستغل معطيات عصر التكنولوجيا لتخليد شهادات وأبحاث ثقافة الفكر والقلم من العرب والإسبان المدونة على ما يربو على ثلاثين ألف صفحة في ثلاثين مجلدا ، تراث ثرى غائر الأعماق من الإبداع والدرس والبحث في ثمار واحدة من أهم الحضارات التي ورثتها البشرية: الحضارة الإسبانية العربية ...

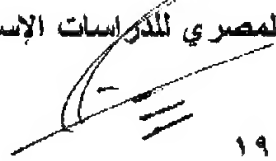
إن هذا القرص ، الذي تحمله بين يديك أيها القارئ الكريم ، الذي يضم في ثنايا موجاته المغناطيسية كنزا تراكم على مر خمسين عاما ، يرنو إلى أن يكون احتفاء بالمستقبل وبالأجيال الجديدة التي تواصل مهمة إثراء هذا الكنز المعرفي الذي نهديه لك ولأنفسنا ولكل المعنيين بالتراث العربي الأندلسي في هذا القرص الصغير في حجمه الكبير في معناه.

ولنا اعتناب هذه المناسبة لتعرب عن عميق امتناننا ، وجزيل شكرنا لكل من شاركنا وأسهم في هذا الجهد طوال السنوات الماضية .

أ.د. محمود السيد على

المستشار الثقافي لجمهورية مصر العربية

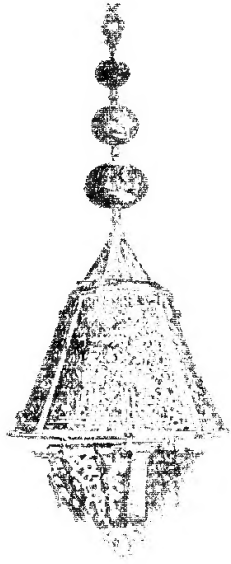
مدير المعهد المصري للدراسات الإسلامية



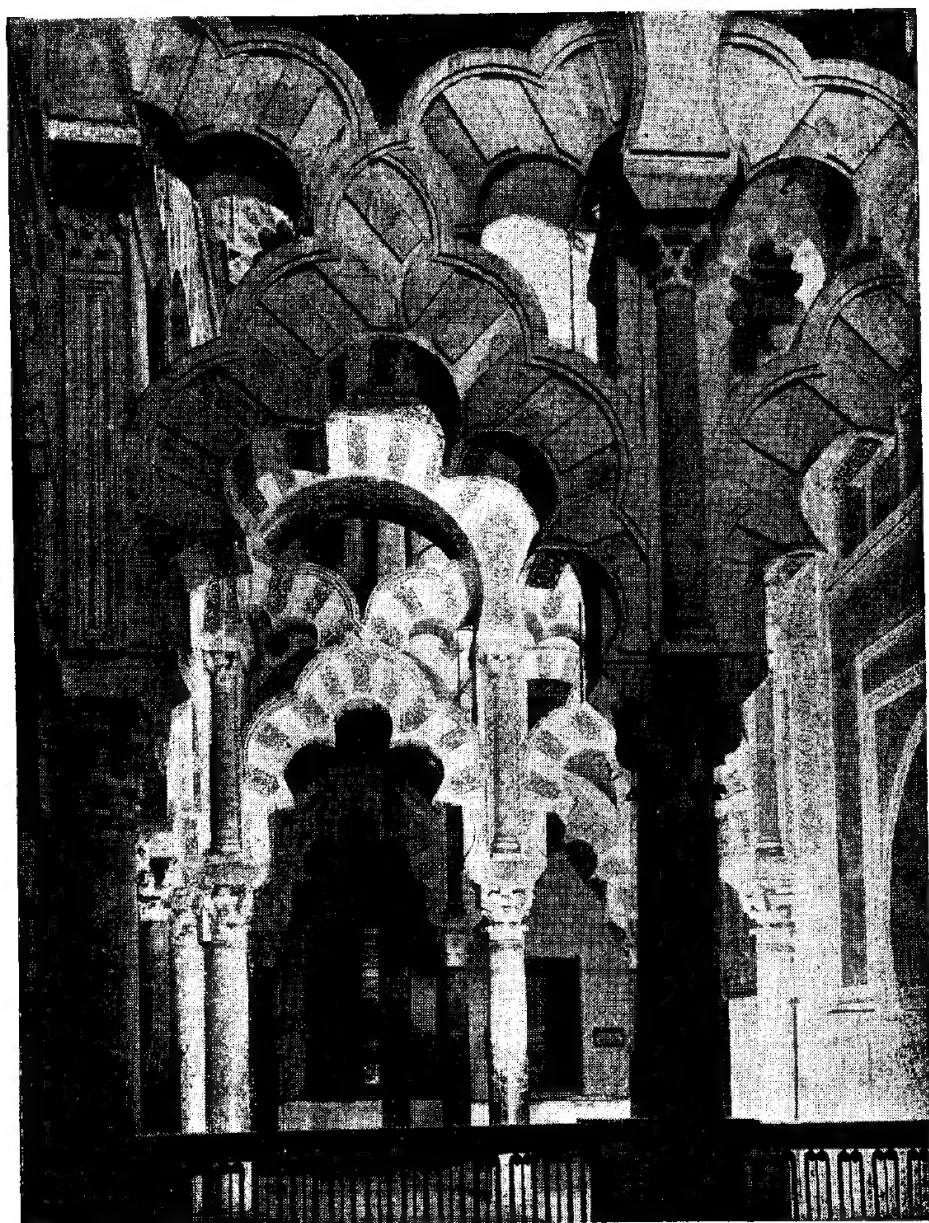
مديرد في الثاني عشر من أكتوبر ١٩٩٩

مَجَلَّةُ الْمَعْهَدِ الْمُصْرِيِّ لِلدِّرَاسَاتِ الْإِسْلَامِيَّةِ فِي مَدْرِيَدَ

مدن الأندلس : « قرطبة »



مدن الأندلس : « قرطبة »



مسجد قرطبة

مُجَلَّةُ المَعْهَدِ المِصْرِيِّ لِلدِّرَاسَاتِ الإِسْلَامِيَّةِ فِي مَدْرِيدَ

مدن الأندلس : «قرطبة»

يصدرها المعهد المصري للدراسات الإسلامية في مدريد
رئيس التحرير : مدير المعهد

صدر هذا العدد بالتعاون مع الأكاديمية الملكية للعلوم والفنون الجميلة
والفنون النبيلة لمدينة قرطبة ، ومع المفوضية الإقليمية بقرطبة للمستشارية
الثقافية لحكومة الأندلس ، ومع جامعة قرطبة والدكتور راغائيل بنيا ملقيشو.

فهرس القسم العربى

صفحة

الدكتور سليمان العطار

مقدمة ١

الأبحاث والنصوص

الدكتور السيد عبد العزيز سالم

قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس ٩

الدكتور أحمد مختار العبادى

شخصية عبد الرحمن الأول الأموى ، الملقب بالداخل وصقر قرش ٢٣

الدكتور محمد أحمد الشافعى

الكناشة الأندلسية ٢٧

الدكتور سليمان العطار

دراسة فى نشأة الموشحات الأندلسية ٤٧

الدكتورة سحر السيد عبد العزيز سالم

بنو أبى عبدة : « الأصول الأسرية الأولى لبنى جهور اصحاب قرطبة فى عصر

دويلات الطوائف » ٢٩٧

طبعـت بمطبعة المعهد المصرى للدراسات الاسلامية فى مدريد
١٩٩٧

INSTITUTO EGIPCIO DE ESTUDIOS ISLAMICOS

العنوان :

Francisco de Asís Méndez Casariego, 1

Teléf. 563 94 68 - Fax 563 86 40

28002 MADRID (España)

e-mail:iegipcio@mundivia.es

مقدمة

هذا العدد الذى خصص لقرطبة ذات الأمجاد الأموية وذات المستقبل المرموق رغم حاضرها شبه الساكن فى لحظة صدور هذا العدد لأن المدن أيضا مثل الانسان تحتاج الى لحظات من السكون لاستجماع القوة والعودة الى النشاط . هذه هي قرطبة التى قدمت للانسانية ما قدمته أثينا من قبل مضافا اليه تراث الاسكندرية ثم اضافات عظيمة من خلق قرطبة نفسها التى استقبلت كل ذلك عن طريق عربى حمل معه كل تراث العرب وتركه بين يدي قرطبة لتعيد خلقه بلمساتها الأندلسية التى جددت الدم العربى ببعض القطرات اللاتينية فاصبح نبض هذا الدم فنا شاملا اسمه الموشحات ، وفكرا متعقلا اسمه الرشدية وأدبا بديعا مثل طوق الحمامة . تلك هي قرطبة موضوع هذا العدد .

القسم العربى من العدد يضم أربعة مقالات . الأولى ملخص لكتاب « قرطبة حاضرة الخلافة فى الأندلس » للسيد عبد العزيز سالم . هذه المقالة تعرض هذا الكتاب الهام وتقدم صورة كاملة لقرطبة الاسلامية .

ثم يأتى المقال الثانى عن « الكناشة الأندلسية » لمحمد أحمد الشافعى حيث يقدم ما انفردت به قرطبة الأندلس من طرائف مثيرة فى كل مجالات الحياة مثل طيران عباس بن فرناس ومثل ألوان المصارعات بين الحيوانات ومثل ابتكار طرق لتعليم العميان قبل «برايل» بكثير . نقضى لحظات ممتعة مع هذا المقال .

ثم يأتى المقال الثالث وهو كتاب لى يعرفنا بفن الموشحات ويقدم كشفا بالغ الأهمية لعروض هذا الفن الشامل على مستوى الكلمة والموسيقى والرقص ، بجانب حل لغز مصطلحات التوشيح الغامضة التى وصلتنا دون تفسير مع متابعة هادئة وعميقة لجذور هذا الفن فى المشرق والمغرب . ان فن الموشحات من معجزات قرطبة التى تركت أثرا لا يمحو فى الموسيقى العالمية وفن الغناء والشعر ويكفى أن نشير الى أن كل الفنون الشاملة فى أمريكا الجنوبية والمكسيك ليست الا نسخا نتجت عن تكاثر الموشحة التى ما زالت تعيش فى ثوبها القرطبى من الخليج الى المحيط . الموشحة هي مسجد قرطبة الحالى ؛ الكنيسة الرومانية تعانق المسجد كما عانقت الخرجة اللاتينية نص الموشحة العربى . ما زالت الموشحة هي صورة قرطبة المعمارية الآن .

أما المقال الرابع فتحكى لنا فيه الباحثة الممتازة سحر سالم جذور أسرة بنى جهور الذين أقاموا جمهورية شبه ديمقراطية في قرطبة ما بعد الأموية أو قرطبة التى أدت رسالتها وجنحت للراحة والمتعة بعض الوقت .

والقسم الاسباني يرسم لنا صورة لقرطبة تنبثق من اللحظة الصاضرة وتسافر فى الزمان دون حدود . انها قرطبة التى تعيش بعض أسرارها فى مقال شاعرى لخيسوس ريوساليدو « قرطبة التى لا نعرفها » .

ثم يأتى باسيليو بابون مالدونادو ليحدثنا عن شكوك وانعدام لليقين حول منطقة تمتد من شارع « توريوخوس » حتى بوابة القنطرة بجانب الوادى الكبير . هذا المقال يحملنا الى الحلم الذى يكشف عن اليقين عبر الشكوك لباحث ممتاز .

وقرطبة هى مدينة الحداثى وهذا هو موضوع مقال مانويل جوميث أنوارى هذا المقال الذى يضع قرطبة بين أفضل الأمثلة لتعاقب الحضارات والاتجاهات الفنية المتعددة عبر العصور .

والمقال التالى لأنطونيو أرخونا كاسترو « النطاق المدنى لقرطبة الخلافة » . هذه المدينة الجميلة ذات المياه الجارية والحداثى المزدهرة والعمارة المتميزة اضافات قرطبة للعمارة وتخطيط المدن تراث ما زال حيا فى العمارة المعاصرة .

ثم تنتقل مقالات القسم الاسباني من عمارة المدينة وتصميمها الى بعض أبنائها اللامعين كأمثلة لاضافات قرطبة للفكر والعلم والفن فى تاريخ الانسانية . ان هذه المقالات مجرد أمثلة لموسوعات لرجال قرطبة ونسائها لا نكاد نملك القدرة على احصائهم وعرض اسهاماتهم .

فلويسا ماريا أريبيدى كمبره تكتب عن الزهراوى طبيب قرطبة النابغ وكتابه « التصريف » . هذا الطبيب الذى بجانب اكتشافاته الجراحية وتحويله الجراحة من ممارسة شعبية الى ممارسة علمية لأول مرة فى التراث العربى والعالمى منذ نهايات التاريخ القديم وحتى عصره فانه قدم اسهامات نادرة فى مجال الصيدلة .

أما خواكين لومبا فيقدم لنا تحليلا لرسالة « معرفة النفس بغيرها وجهلها بذاتها » لابن حزم مع نص الرسالة العربى وترجمته الى الاسبانية . ان تصور ابن حزم للنفس باعتبارها جسما يقدم اضافة بارزة للفكر الفلسفى الانسانى ، كما فعل لومبا بكشفه هذا الجانب الهام من فكر ابن حزم .

ونتعمق أكثر فى تراث ابن حزم وفكره عبر مقال رافائيل رامون غيريرو الذى يقدم مقاله « فن المنطق فى قرطبة » كتاب التقريب لحد المنطق لابن حزم . ان هذا المقال محاولة ممتازة للتأريخ للمنطق فى الأندلس عبر هذا العمل لابن حزم

الذى يعرض معيارا صالحا للعلوم على حد تعبير ابن حزم نفسه « بالنسبة لعلم المنطق فأننا عرضناه في هذا الكتاب : انه معيار كل علم » .

ثم ينتقل هذا القسم الاسباني الى تنوع لموضوعات قرطبية مثل مقال رشيد الحور « قرطبة في مواجهة المرابطين : عائلات القضاة والسلطة المحلية في الأندلس » . ان هذا المقال يمس أخطر عنصر من عناصر بناء المجتمع الأندلسي الذى تماسك عبر نفوذ مجموعة من العائلات في نوع فريد من الديمقراطية ، وكانت دائما هزيمة الأندلس هي النتيجة السريعة لقمع بعض الحكام لهذه الأسر أو حتى القضاء عليها . ان هذا المقال ربما دون أن ينص على ذلك يكشف لنا عن العلاقة بين مذبحة بنى سراج في غرناطة وسقوط هذه المدينة في يد الملكين الكاثوليكين . وقبل ذلك كان سقوط الدولة الأموية هو بسبب ضرب المنصور لهذه الديمقراطية بقضائه على أهم الأسر الأندلسية .

ونخرج من هذا الجو التاريخي الذى يقوم على الصراع الى مقال فرناندو دى أجريدا بوربيو « أنغام الشعر التى لم تنطفئ » انه يحدثنا عن تكريم للدكتور حسين مؤنس أقامته قرطبة عام ١٩٦٣ . ان هذا المقال بالغ الأهمية لأنه ينتزع من النسيان الى عالم الواقع تاريخا منسيا ثم انه يتجاوز ذلك الى هذا الشعر الذى يصدق في أنحاء العالم العربى ذاكرة قرطبة ومخلدا لها .

ثم يأتى المقال التالى لكلارا ماريا توماس دى أنطونيو لكى تقدم لنا قرطبة في الأدب العربى المعاصر انه مقال يشغل خمسين صفحة ترسم لنا في دراسة عميقة لسيكولوجية العربى في مواجهة قرطبة وكيف تتحول أحاسيسه المعاصرة الى صور جمالية نابغة من قرطبة التى تعيش في ذاكرة العرب بكل أمجادها وبؤسها لتستوعب اليوم أمجاد العرب وبؤسهم وتقدم لهم مادة ثرية للتعبير عن مشاعرهم ووصف واقعهم ؛ عمل علمى يقدم الى مدينة قرطبة اليوم باقة من الشعر العربى الذى يخلد تاريخها وصورتها العربية دون أن يتجاوز حاضرها . ان قرطبة ليست مدينة القرطبيين وحدهم ولكنها مدينة عالمية تسكنها أرواح الشعراء والفنانين عبر العصور .

ثم يأتى مقال تييرى ديسرويس وعنوانه « منارة تأمل بين ضفتى المتوسط : مبادرة من قرطبة » ليقدم لنا دورا معاصرا لقرطبة التى رغم انتمائها اليوم للشمال فانها لا تنسى جذورها الجنوبية المتوسطية .

ثم ننتقل الى مقال الدفونسو جاريخو جالان « راديوجرافيا لعمل غير منشور لأبى جعفر الخافقى » الطبيب القرطبى . ان هذا العمل يكمل المقال المشار اليه آنفا عن الزهراوى لكى تتسع صورة الاسهامات الطبية والصيدلية القرطبية .

أخيرا يتناول مقال خوان بدرو مونفيرير سالا أسماء المحدثين القرطبيين في طبقات الحفاظ لجلال الدين السيوطي ، مجهود علمي يفتح أبوابا جديدة للبحث عن مصادر مشرقية لمعرفة بعض خفايا التاريخ الأندلسي .

ويختتم هذا القسم الاسباني البديع الذي تضافرت مقالاته في خلق شبكة معرفية واسعة لقرطبة بمقال البرتو بيار موببيان « إعادة خلق الاسلام القرطبي في العمارة الاسبانية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين » أن قرطبة لا تتوقف عن العطاء والعلماء لا يتوقفون عن اكتشافها هذا هو مغزى المقال الذي يكشف عن استيحاء العمارة القرطبية في اسبانيا وكأن قرطبة التي فقدت سلطتها السياسية في زمنها البعيد لا تريد أن تفقد سلطتها العلمية والفنية ، وهذا شأن كل ابداع حضارى أصيل .

نقدم لكم أيها القراء هذا العدد الذي خرج بفضل كرم قرطبي فقد ساهم في جمع المادة العلمية لهذا العدد الأكاديمية الملكية بقرطبة والمستشارية الثقافية لحكومتها أيضا جامعة قرطبة . الشكر للجميع ولكل من ساهم في اخراج هذا العدد ونعتذر عن عدد من الأخطاء المطبعية أولا الى كتاب المقالات وثانيا الى القراء دون أن يتوقف لساننا عن شكر هذه النخبة من الباحثين الممتازين الذين ملأوا هذا العدد بأزهار أفكارهم المضيئة وقدموا معنا في تواضع وحب هدية لقرطبة المحبوبة ولك أيها القارئ العزيز .

سليمان العطار

ملخص كتاب «قرطبة حاضرة الخلافة في الأندلس»

(١)

تاريخ قرطبة وأهم معالمها في العصر الاسلامي

تقع قرطبة على سفوح جبال قرطبة المتفرعة من سلسلة جبال سيرا مورينا الممتدة شمال المدينة ، ويمتد عمرانها على الضفة اليمنى من نهر الوادى الكبير ، وتعتمد في ثروتها الاقتصادية على الزراعة ، خاصة في سهلها الجنوبي المعروف بالكُنْبَانِيَة Campina ، وأهم محاصيلها الزراعية الزيتون ، كما تشتهر بمعادنها الكثيرة وعلى الأخص الفضة والزئبق ، وكان يتوفر بجبالها حجر يعرف بحجر الشاذنة كان يستخدم في التذهيب ، وتكثر بها مقاطع الرخام الأبيض الناصع والخرمى .

وكان الفتح الاسلامي لقرطبة أمرا هينا ، فقد اسند طارق بن زياد هذه المهمة الى القائد مغيث الرومى الذى فاجأ بفرسانة السبعمائه حامية المدينة ليلا وقد أغفلوا حراسة السور بسبب شدة البرد وأنهمار المطر ، وتمكن مغيث ورجاله من اقتحام المدينة . وأصبحت قرطبة منذ أن أسس الأمير عبد الرحمن بن معاوية المعروف بالداخل من البيت الأموى البائد دولة بنى أمية في الأندلس في عام ١٢٨ هـ جديرة بأن تكون حاضرة دولة الاسلام في الأندلس ، وبلغت في عصر الخلافة الأموية وبالذات في الفترة من ٢١٦ هـ الى ٤٠٠ هـ مستوى من الرخاء والثراء لم تشهده من قبل لا في العصر الرومانى ولا في العصر القوطى . فبعد أن سحق ثورات أعدائه وخصومه السياسيين من بنى العباس بالإضافة الى حركات الانتزاع التى كان يقوم بها الموتورون من القيسية واليمنية فيما بين عامى ١٤٠ هـ و ١٦٨ هـ بدأ يهتم بالانشاء والتعمير واحاطة نفسه بهالة من فخامة الملوك وأبهة الخلفاء ، وعمل على تجديد ما طمس من حضارة بنى أمية في المشرق ، فشيد منية الرصافة شمالى قرطبة ودحا فيها جنانا وبساتين غرسها بأطاييب الغروس ، وابتنى بقرطبة قصر الدمشق شيده بالصفاح والعمد ، وكسا أسقفه بالزخارف

المذهبة والمفضضة كما شرع في عام ١٩٦ هـ في بناء المسجد الجامع بقرطبة أعظم معالمها التاريخية . واتخذت قرطبة منذ ذلك الحين مظهر الحواضر العظمى ، فقد جدد مغانيها وشيد مبانيها ووسع من نطاقها العمراني ، وتولى قرطبة بعد عبد الرحمن الداخل عدد من الأمراء من ذراريه ، أولهم ابنه هشام الرضا (١٧٢ هـ) ، فالحكم الرضى بن هشام (١٨٠ - ٢٠٦ هـ) فعبد الرحمن الأوسط بن الحكم (٢٠٦ - ٢٣٨ هـ) ، فمحمد بن عبد الرحمن (٢٣٨ - ٢٧٢ هـ) وفي عهد هؤلاء الأمراء تفتحت قرطبة لتيارات حضارية مشرقية بعضها وفد من الشام والحجاز وبعضها الآخر من العراق . وشهدت الاندلس بوجه خاص في عهد عبد الرحمن الأوسط سيلا من التأثيرات العراقية في الفنون والآداب وفي الإدارة الحكومية وفي الحياة الاجتماعية شملت المجتمع الاندلسي ، فعبد الرحمن هذا هو أول من فخم الامارة بقرطبة ، فأحدث بها دار السكة . واتخذ للوزراء بيتا في قصره يجتمعون فيه ، وأقام القصور والمنيات . ودور الطراز والمتنزهات ، فتألفت حضرة قرطبة ، وأصبحت مقصد العلماء والأدباء ورجال الفن ، وانتجعها كل من ضاق المشرق الاسلامي بمواهبه . ثم تعرضت الاندلس في عهد الامير محمد ومن خلفه من أمراء بني أمية للتمزق السياسي ، الذي امتد حتى سنة ٣٠٠ هـ عندما اعتلى الامير عبد الرحمن بن محمد دست الامارة ، فبدأ في تنفيذ خطة لتوحيد الاندلس واستعادة هبة السلطة المركزية في قرطبة . واستغرق ذلك نحو ١٨ سنة من بداية توليه الامارة : ففي سنة ٣١٦ هـ تلقب بالقباب الخلافة ليوطد مركزه في داخل الاندلس وخارجه ويفرض هيئته في النفوس ، فتمهد ملكه وعظم أمره وهابته ملوك المسيحية في الاندلس وسعوا الى موادعته ، وازدلفت اليه أمم النصرانية تلتمس صداقته ، ووسطه ملوك اسبانيا المسيحية فيما شجر بينهم من خلافات والتماس مساعدته في استرجاع عروشهم ، كما احتكم هؤلاء الملوك الى ولده الحكم المستنصر بالله في كثير من مشكلاتهم . ونشطت في عهده حركة البناء والتعمير فاتسع عمران قرطبة اتساعا لم تشهده من قبل ، وفاض العمران على كافة جوانبها بحيث أصبحت تتألف من خمسة مدن في آن واحد بأرباضها وحوماتها ، وشرع في سنة ٣٢٥ هـ في انشاء مدينة خلافة غربي قرطبة عرفت بمدينة الزهراء استغرق بناؤها بقية سنين حكمه (٣٥٠ سنة) ونحو عشر سنوات من عهد ابنه الحكم المستنصر بالله ، وأسس منية الناعورة ، وأضاف الى قصر الخلافة بقرطبة مجالس وقاعات ، وزاد في مساحة صحن المسجد الجامع بقرطبة ، وابتنى له الصومعة العظمى ، ورسم ما وهى من بنيسة المسجد الاولى . وبلغت حضارة قرطبة في ظل خلافة ابنه الحكم (٣٥٠ - ٣٦٦) ذروة عظمتها عمرانيا وعلميا وفنيا ، وأصبحت تنافس كبرى مدن العالم في العصور الوسطى . وظلت قرطبة تنعم بمكانتها السامية وتحفظ بتفوقها الحضاري على أقطار الغرب

الإسلامي والمسيحي إلى أن قامت الفتنة البربرية بعد سقوط الدولة العامرية في أعقاب مصرع الحاجب عبد الرحمن شنجول بن المنصور محمد بن أبي عامر في جمادى الآخرة سنة ٣٩٩ هـ ، فمنذ أن اشتعلت نار الفتنة في هذا التاريخ إلى أن أعلن القاضي أبو الحزم بن جهور إبطال رسم الخلافة الأموية في ١٢ ذى الحجة سنة ٤٢٢ هـ تعرضت قرطبة لنقمة الثوار من سفال أهلها وعامتها أتباع محمد بن هشام بن عبد الجبار الملقب بالمهدى ، ومن البربر أتباع سليمان بن حكم بن سليمان بن الناصر الملقب بسليمان المستعين أمام البربر ، فاستباح الثوار من الجانبين دماء أهل قرطبة ، وعاثوا فسادا في ساحاتها ، إلى أن شمل الخراب معظم عمائرها ، وقد مر تخريب قرطبة بخمسة مراحل : الأولى عندما هاجم عامة قرطبة ومن أنضم اليهم من أرباب الجرائم بسجن العامرية قصر الخلافة وأرغموا الخليفة هشام المؤيد بن الحكم المستنصر على التنازل عن الخلافة للمهدى محمد ابن هشام . وتركز التخريب في هذه المرحلة على المدينة الزاهرة قاعدة بنى عامر التي أسسها المنصور فيما بين عامي ٣٦٨ ، ٣٧٠ هـ ، فشملها الدمار بعد أن انتهب العامة ذخائر قصورها وأصبحت بلقعا وقاعا صاففا . وتركزت المرحلة الثانية من التخريب على منازل البربر بحومة بلاط مغنيث والرصافة ، فانتهبت ، واستولى الخراب عليهما ، وانمحت رسومهما ، وطمست أعلامهما . ووثب أتباع المهدي خلالها على البربر ، وعمدوا إلى قتلهم والفتك بهم أينما وجدوهم ، فذبحوا أعدادا كبيرة منهم ، وفر الناجون إلى الثغر حيث بايعوا سليمان المستعين بالخلافة في شعبان سنة ٣٩٩ هـ . وفي المرحلة الثالثة هاجم البربر بقيادة سليمان مدينة الزهراء في ٢٣ ربيع الأول سنة ٤٠١ هـ وفتكوا بحاميتها وذبحوا عددا كبيرا من أهلها في المسجد الجامع بالزهراء . وأضرمو النيران في قصورها وجامعها ، ثم اقتحم البربر أرباض قرطبة عنوة في ٢٦ شوال ٤٠٣ هـ واستباحوا دماء أهلها ونهبوا قصورها . ومنذ ذلك الحين تتابعت على قرطبة الفوائد والفتن . واعتورتها المصائب والمحن ، فدمرت معظم معالمها التاريخية ، وفي المرحلة الرابعة استؤصلت قصور عبد الرحمن الناصر والحكم المستنصر بالهدم والتخريب منذ سنة ٤١٤ في أيام المستكفي بالله ، وبيع ما تبقى بها من أنابيب الرصاص وآلات الحديد من بقايا قصور قرطبة والزهراء والزاهرة لكبار تجار قرطبة ، ثم عهد ابن السقاء مدير دولة بنى جهور بقرطبة إلى ابن باشة المعروف بالأصفر بجمع ما تبقى من تيجان الأعمدة والكسوات المرمرية المنزوعة من الجدران ، واللوحات الخشبية ومصاريع الأبواب وبيعه لكافة تجار الأندلس ، وكان رسل ملوك الطوائف بالأندلس يتوافدون عليه لشراء تلك الآلات والمعدات بأغلى الأثمان ، وأصبحت خرائب الزهراء محاجر لرفيع المرمز وثمان العمد ونضار الخشب وخالص النحاس ، وصافي الحديد والرصاص . ليعاد استخدامها في قصور بنى عباد

باشبيلية وبنى الأفطس ببطلبيوس وبنى ذى النون بطليطلة . ثم كانت المرحلة الخامسة التى انكمش فيها عمران قرطبة ، فتحولت قصورها الى أطلال تنعق فيها البوم وتنعب الغربان ، ويصفها الشريف الإدريسي فى القرن السادس بقوله : «ومدينة قرطبة فى حين تأليفنا لهذا الكتاب طحنتها رحى الفتنة ، وغيرها حلول المصايب والأحداث مع اتصال الشدائد على أهلها ، فلم يبق بها منهم الآن الا الخلق اليسير» .

وفى عصر المرابطين تعرضت قرطبة لمزيد من الفتن والنكبات ، ففى سنة ٥١٥ هـ قام أهلها بثورة عارمة على المرابطين ، وأحرقوا جميع دورهم ، ونهبوا أموالهم . وأخرجوهم منها على أسوأ حال مما اضطر الأمير المرابطى على بن يوسف الى القدوم اليها بنفسه ، ومحاصرتها ، وارغام شيوخها على الاستسلام . ثم ثار العامة بقرطبة مرة ثانية فى سنة ٥٣٤ هـ ونادوا بسقوط قاضيهم ابن رشد ، وتم اختيارهم لأبى جعفر أحمد بن أحمد بن محمد بن حمد بن قاضيا لهم فى ٥٣٦ هـ ثم بايعوه فى رمضان سنة ٥٣٩ هـ أميرا عليها بعد أن ثار العامة من أهلها على المرابطين . ولكن أهل قرطبة الذين ألفوا التمرد على ولايتهم لم يلبثوا أن ثاروا عليه ، واستعانوا بيحيى بن غانية فى اشبيلية للاطاحة بابن حمد بن قاضى قاضيهم فى جمادى الآخرة سنة ٥٤٠ هـ على رأس فرقة من القشتاليين ، وتغلب على ابن حمد بن قاضى قرطبة فى ١٢ شعبان سنة ٥٤٠ هـ ، ودخل النصرانى قرطبة ، وعاشوا فى مسجد الجاهل ، وربطوا خيولهم فى أروقه . وأقاموا قداسا حافلا ، واعتدوا على المصحف العثمانى ، وانتزعوا ما كانت تزدان به دفاته من بواقيت ، وحملوا تفافيج الصومعة ، وخلعوا الباب الذهبى الذى كان بالمقصورة . ثم خرج ابن غانية وأصحابه منها بعد عشرة أيام من دخولهم وبعد أن أسند ولايتها الى يحيى ابن على بن عائشة يتولاها من قبله . وظل الوضع على هذا النحو الى أن دخلتها جيوش الموحيدين فى سنة ٥٤٣ هـ . وفى بداية عصر الموحيدين تعرضت قرطبة من جديد لحصار محكم قام به القشتاليون مدة ثلاثة أشهر ، ولكن الخليفة الموحدى عبد المؤمن بن على بادر بتوجيه حملة لفك الحصار عنها ، أرغمت القشتاليين على الانسحاب ، ثم تعرضت فى سنة ٥٥٤ هـ لهجوم شنه عليها كل من محمد بن سعيد ابن مردنيش وابراهيم بن همشك انتهى باستشهاد واليها . وفى هذا العهد أخذت قرطبة تسير سريعا نحو اضمحلال محتوم ، ولم تعد تحتفظ من ماضيها الزاهر سوى بمكانتها الروحية باعتبارها الحاضرة القديمة لدولة بنى أمية فى الاندلس ولأنها كانت تضم أعظم مساجد الاسلام فى المغرب والاندلس ، وعمد عبد المؤمن ابن على الى نقل المصحف العثمانى من موضعه بجوامع قرطبة الى مراكش بعد أن تعرض فى نهاية عصر المرابطين لعيث القشتاليين الذين جردوه من حلياته النفيسة . واعتنى به عبد المؤمن ، فأمر بصنع كسوة له تأتى الفنانون فى تنميقها ،

وعمل محمل بديع مغشى بضروب الترصيع والنقش . وتناوب على ولاية قرطبة في عصر الموحدين عدد من سادات الموحدين أهتم بعضهم بتعمير قرطبة ثم تعرضت قرطبة في أواخر هذا العصر لسلسلة من الاضطرابات ، ولم تلبث جيوش فرناندو الثالث ملك قشتالة وليون أن استولت على جانبها الشرقي في جمادى الآخرة سنة ٦٣٢ هـ عن طريق بعض الخونة من أسرى المسلمين ، واستبسل أهلها في الدفاع عن بلدهم . ولكنهم اضطروا إلى التسليم ، فدخلتها جيوش القشتاليين في ٢٣ شوال سنة ٦٣٣ ، وأحدث سقوطها دوا هائلا في العالمين الاسلامي والمسيحي إذ كانت في نظر المسلمين والمسيحيين أم المدائن وأعظم مدن العالم بعد رومة والقسطنطينية .

(٢)

أهم معالم قرطبة في العصر الاسلامي

١ - قصر الخلافة :

هو بناء روماني قديم ، جدد المسلمون بنيانه ، وأضاف اليه بنو أمية قاعات ومجالس تأنقوا في تزيينها ، وساقوا اليها المياه من جبل قرطبة وأجروها في قنوات الرصاص إلى ساحته لتصب في برك وأحواض من الرخام ، ومن بين هذه القاعات المضافة إلى القصر المجلس الكامل والمجلس الزاهر والبهو المنيف ودار الخيل ودار الروضة ودار الرخام والمجلس المجدد والحائر والمعشوق ودار السار والرشيق والسرور والتاج والبديع والبستان . وكان ينفتح بالقصر أبواب منها باب السدة أو السطح المشرف المطل على رصيف النهر ، وباب العدل المؤدى إلى الرصيف ، وباب الحديد الذي أمر المنصور بن أبي عامر بسده بالحجر سنة ٣٦٦ وقصر دخول الناس وخروجهم عن باب السدة ، ومنها باب قورية وباب الصناعة وباب الملك وباب الجامع .

٢ - جامع قرطبة :

يقع هذا الجامع على امتداد الواجهة الشرقية لقصر الخلافة وكان يفصل بينهما الطريق الأعظم المعروف بالمحجة العظمى ، وقد اكتسب الجامع أهميته بسبب ما أضيف اليه من زيادات وتوسعات منذ عهد عبد الرحمن الأوسط إلى أن استكمل بنيته بزيادة المنصور بن أبي عامر من جهته الشرقية في عام ٣٧٧ هـ .

٣ - قنطرة قرطبة :

معلم هام من معالم قرطبة وكانت مقامة أعلى الوادى قبالة باب الصورة أو باب القنطرة قبلى قرطبة ، وتربط القنطرة بين مدينة قرطبة وربضها القبلى المعروف بشقندة . وقد تعهد حكام المسلمين هذه القنطرة بالاصلاح والترميم بسبب تعرضها للسيول . وتقوم القنطرة اليوم على ١٦ قوسا ترتكز على دعائم ضخمة .

٤ - الرصيف :

كان يمتد من الجانب الشرقى لقرطبة حتى ما وراء القصر الخلفى من الجهة الغربية بحذاء الضفة اليمنى من نهر الوادى الكبير ، ويطل على باب القنطرة ، ثم يواصل امتداده بعد ذلك فيحيط بالسوق العظمى نحو البسيط الذى يقع فيه الموضع المعروف بالمصاراة والمصلى .

٥ - المنيات :

ومنها منية الناعورة الواقعة على الضفة اليمنى من الوادى الكبير لصق مصلى فحص المصاراة وهى من انشاء الأمير عبد الله ، وأقام الخليفة عبد الرحمن الناصر بها قصرا عرف بقصر الناعورة . ومنها أيضا منية نصر الفتى مولى الامير عبد الرحمن الاوسط أقامها فى عدوة الربض القبلى واتخذها الخليفة الحكم المستنصر أيام ولايته للعهد منزلا له ، وفيها نزل سفراء الامبراطور البيزنطى قسطنطين السابع فى صفر ٣٣٨ . ومنها منية عجب جارية الحكم الرضى أقامتها فى مواجهة السد والرصيف ، والمنية العامرية التى أسسها المنصور محمد بن أبى عامر ٣٦٩ على بعد ٩ كم غربى قرطبة ، وحاطها بالجنان والبساتين ، والمنية المصحفية التى أقامها الحاجب جعفر بن عثمان المصحفى فى عهد الخليفة الحكم المستنصر بالله بالموقع المعروف بألش غربى قرطبة .

٦ - مصليا المصاراة والربض :

كان لقرطبة مصليان أو شريعتان لصلوات العيد والاستسقاء أقدمهما مصلى فحص المصاراة الواقع غربى قرطبة على ضفة النهر بجوار منية الناعورة وهو المعروف بالمصلى العتيق ، والثانى المصلى الجديد الذى أقيم بربض شقندة بعد أن أخذ الأمير الحكم ثورة الربض فى ١٤ رمضان سنة ٢٠٢ هـ وسوى أبنيته بالأرض .

٧ - حير الزجالى :

كان يقع في شمال قرطبة خارج باب اليهود ، وينسب الى بنى الزجالى الذين لعبوا دورا هاما في الادارة الأموية في عهد عبد الرحمن الناصر وكان من أجمل متنزهات قرطبة وأبدعها .

٨ - القصر الفارسي :

كان يقع بظاهر قرطبة من الجهة الشمالية ، وكان من بين معاهد بنى أمية التي شهدت اشراقة حب، ابن زيدون الوزير لولادة بنت الخليفة المستكفي .

٩ - دار الطراز :

كانت تقع بجوار قصر الخلافة بقرطبة من جهته الغربية ، أحدثها الأمير عبد الرحمن الأوسط الى جانب الدار البريدية لنسج الطرز الأميرية على أثواب الامير وحاشيته . وقد اتسعت الدار في عهد عبد الرحمن الناصر وتولاها أيامه الفتى الصقلي خلف الكبير ، ثم تولاها في عهد الحكم المستنصر الفتى فائق النظامي .

١٠ - دار الصناعة :

انشأها الأمير عبد الرحمن الأوسط بعد الغارة النورمندية على اشبيلية ولكنها اقتصر في عهد الخليفة الناصر على انتاج التماثيل المعدنية والتحف .

(٣)

الآثار الإسلامية بقرطبة

١ - المسجد الجامع :

هو أعظم آثار المسلمين في الأندلس وأروع أمثلة العمارة الإسلامية والمسيحية على السواء في العصور الوسطى ، فان عناصره المعمارية والزخرفية تمثل مراحل التطور التي تعرض لها الفن الإسلامي في الأندلس في عصر الدولة الأموية . فعندما افتتح المسلمون قرطبة شاركوا أهلها النصارى كنيستهم المعروفة بشنت st. Vincent وأقاموا في شطر منها مسجدا نرجح أنه كان يقوم بفناء الكنيسة الواقع في جهتها الشمالية ، وكان هذا المسجد لا يعدو سقائف تتابع مدها كلما ازداد عدد المصلين ، وكان ارتفاع هذه السقائف عن مستوى سطح الأرض

يتناقص تدريجيا كلما أقيمت سقيفة جديدة بحيث كان من المتعذر على المصلين النهوض في اعتدال الأداء الصلوات بسبب انحدار الأرض نحو الوادى وتزايد ارتفاعها من جهة الشمال . واجه الامير عبد الرحمن الداخل هذه المشكلة ، فقرر انشاء مسجد جامع جديد يشغل الفراغ الذى تشغله الكنيسة والمسجد ندى السقائف المتلاصقة ، يتناسب مع عظمة دولته ، فاشترى نصف الكنيسة من أصحابها النصارى وأوسع لهم البذل وفاء بالعهد الذى صولحوا عليه كما أباح لهم تجديد بنيان كنيسة شفت أجليح San Asciclo خارج الاسوار ، وعلى الفور بادر الامير بهدم بنيان الكنيسة والسقائف المعلقة ووضع أساس الجامع الجديد ، فكان بيت الصلاة فيه يضم ٩ بلاطات تتجه عقودها عمودية على جدار القبلة ، وتفصل بينها ثمانية صفوف من الأعمدة ركبت بأعلى تيجانها دعائم مربعة القاعدة لرفع أسقف بيت الصلاة ، وعقدت بين رؤوس العمد عقود متجاوزة على شكل حدوة الفرس وظيفتها ربط الأعمدة فيما بينها ، بينما تنبت من أعلى الدعائم عقود نصف دائرية لحمل الجدران التى تتكئ عليها الأسقف الخشبية . ويتناوب في جميع العقود السفلى والعليا اللونان الأصفر والشاحب والأحمر نتيجة لتناوب كتل الحجارة مع ثلاثة قوالب متلاحمة من الحجر تشكل صنجات العقود . وقد وفق مهندس المسجد بتلك الحلية البسيطة في أحداث تأثير جمالى في النفس وتوفى الامير عبد الرحمن سنة ١٧٢ قبل أن يستكمل بناء المسجد ، فأكملة ابنه هشام الرضا من بعده وأقام للمسجد صومعته ولبيت الصلاة سقيفة لصلاة النساء ، وللصحن ميضأة ومجنبات تدور حوله . ولما تولى الامير عبد الرحمن الأوسط الامارة واكتظت قرطبة بالوافدين اليها وضاق بيت الصلاة عن ضم جموع المصلين ، زاد الأمير بلاطين جانبين حفافى بيت الصلاة سنة ٢١٨ فكمل عدد البلاطات !! بلاطا ، ثم مد هذه البلاطات من الجهة القبليّة نحو ٢٦ مترا في سنة ٢٢٤ بعد أن فتح ثغرات في الجدار القبلي القديم . وفي سنة ٢٤١ استكمل الامير محمد تنميق نقوش الجامع وطرزه وسجل ذلك في نقش يزدان به عقد باب الوزراء المعروف اليوم بباب سان استبان . وفي عهد الخليفة عبد الرحمن الناصر وسع صحن الجامع بما يتناسب مع اتساع بيت الصلاة ، وأقام في ٢٤٠ صومعة ضخمة للجامع بدلا من صومعة هشام التى تصدعت ، واتخذ للصومعة الجديدة مطلعين منفصلين لكل منهما ١٠٧ درجة . وعندما تولى الحكم المستنصر الخلافة بعد أبيه سنة ٣٥٠ قرر توسعة بيت الصلاة باضافة زيادة جديدة من جهة القبلة شرع فيها سنة ٣٥٠ واستكملها في ٣٥٤ وأقام فوق مدخل الزيادة قبة لانفاذ الضوء الى وسط مسطح بيت الصلاة ، ثم أقام قبة ثانية تتقدم المحراب تحقيقا لمبدأ التناسق والتوازن ، ثم أقام قبتين أخريين واحدة الى يمين قبة المحراب والثانية الى يسارها كما فتح على جانبى جوفة المحراب بسابين معقودين بعقد مماثل لعقد المحراب

الباب الغربى منهما هو باب المشرق الى الساباط وغرفة المنبر ، والشرقى باب المخزن الذى تحفظ فيه عدد المسجد من طسوت وشعاعد وزيت للوقيد وكذلك المصحف العثمانى ، ونزل الفسيفساء على وجه المحراب وعقده وكذلك العقدين اللذين يطوقان فتحتى البابين الأيمن والأيسر ، كما أجرى الفسيفساء على جدار المحراب وعلى باطن القبة الوسطى التى تتقدمه . واتخذ للمسجد منبرا من خشب الساج والأبنوس والبقم عدد درجاته تسع درجات ، وحشواته ٣٦ ألف حشوة مسمرة بمسامير الذهب والفضة ومرصعة بالأحجار الكريمة ، كان يسير على عجل ويوضع بعد صلوات الجمع فى الغرفة المشار إليها . كما أقام أمام المحراب مقصورة من الخشب منقوشة الظاهر والباطن ، مشرفة الذروة ، أحاط بها خمس بلاطات من زيادته وأطلق أطرافها على البلاطات الستة الباقية وجعل لها ثلاثة أبواب بديعة النقش والزخرفة . وتعتبر زيادة الحكم أعظم ما أضيف الى جامع قرطبة من حيث البناء والزخرفة ، وهى التى زودت الجامع بتناسق أجزائه وتعادلها ، وتعتبر قباب هذه الزيادة الحكيمة أهم عناصرها المعمارية ، فهى تقوم على هياكل من عقود بارزة متشابكة فى أشكال هندسية رائعة تختلف من قبة الى أخرى . أما المحراب الجديد فكان مثنى الشكل تكسوه من الداخل والخارج كسوة من التوريفات النباتية المحفورة فى الرخام حقرا غائرا ، وكانت تعلو جوفته خصة من الرخام على شكل محارة دقيقة الصنع .

وفى سنة ٣٧٧ هـ أضاف المنصور محمد بن أبى عامر فى بيت الصلاة من الجهة الشرقية ثمان بلاطات بطول الجامع بعد أن فتح فى الجدار الشرقى فتحات لتيسير الاتصال بين بلاطات المسجد ، فأصبح بيت الصلاة يشتمل بعد هذه الزيادة على ١٩ بلاطا . ولم يتعرض المسجد بعد هذه الزيادة العامرية الأخيرة لآية اضافات الى أن سقطت قرطبة فى يد فرناندو الثالث ملك قشتالة سنة ٦٣٣ هـ ، فتحول الى كنيسة عرفت بسانتا ماريا العظمى ، ومنذ ذلك الحين أخذ الجامع يفقد بالتدريج صورته الاسلامية ، فقد أقام فيه الملك انريكي الثانى المصلى المعروف بسان فرناندو لصق القبة الكبرى التى تعلو البلاط الاوسط من مدخل الزيادة الحكيمة ، وأقام عليه قبة تقوم على هيكل من الضلوع البارزة المتقاطعة فيما بينها ، وتغطيها كسوة من المقرنصات الدقيقة . وفى سنة ١٥٢٣ م هدم الأسقف دون الونسو مانريكي جانبا كبيرا من زيادة عبد الرحمن الاوسط وزيادة المنصور بن أبى عامر لاقامة كاتدرائية من الطراز القوطى فى قلب الجامع شوهدت البناء الاسلامى تم بناؤها فى سنة ١٥٩٩ م ، كما أقيمت على جدران بيت الصلاة من الداخل مصليات عديدة ، ورغم كل هذه التشوهات التى أصابت بنيان الجامع الا أنه ما يزال يحتفظ اليوم بصورته الاسلامية . وتتمثل الاصاله المعمارية للجامع فى قبابه القائمة على الضلوع البارزة المقوسة والتى تتقاطع فيما بينها على نحو منتظم

مشكلة هيكلًا معمارية وكسى ما بين الضلوع من فراغات بكسوة بنائية نقشت فيها محارات وقواقع وأشكال نجمية . وتعتبر هذه التشبيكات البارزة بقباب جامع قرطبة ابتكارًا معماريًا أصيلاً أثر تأثيرًا عميقًا على نظام القباب الرومانسكية في اسبانيا المسيحية وجنوبى فرنسا واستلهم منه المعمارىون الفرنسيون فكرة إقامة القبوات القوطية المصلبة التى تغطى مساحات ممتدة ، كذلك تتمثل الاصلة فى طابقى العقود التى تمتد فى بيت الصلاة امتدادا لا يحده البصر ، وفى صفوف الدعائم التى تركيب العمود ، وفى تناوب كتل الحجارة وقوالب الأجر فى صنجات العقود ، وفى التشبيكات المعمارية الرائعة التى تؤلف قواعد القباب التى تحولت فى العصور الاسلامية التالية الى صيغ زخرفية تحلت بها واجهات البوائك المطلّة على البحيرات الصناعية فى قصور الموحدين وبنى نصر . وكذلك فى تقويم الصوامع بجوامع الموحدين فى المغرب والاندلس .

لقد كان جامع قرطبة مدرسة فنية معمارية وزخرفية تشعّت تأثيراتها شرقا وغربا ، وسجلت بصماتها واضحة فى مئذنة جامع أحمد بن طولون بالقاهرة وكذلك فى تخطيط جامع تلمسان ونظام قبة المحراب فيه وقلدت قبابه فى كثير من قبوات الكنائس المسيحية باسبانيا وجنوبى فرنسا ، فقد انتقل نظام التقبيب القرطبى القائم على الحنايا البارزة المتقاطعة فيما بينها من قرطبة الى طليطلة ، فنراه ممثلا فى صور هندسية مختلفة بمسجد الباب المردوم ، ثم انتشر استعمال هذا النوع من القباب منذ ذلك الحين انتشارا كبيرا يشهد به العدد الهائل منها فى الكنائس المسيحية بطليطلة وفى مصلى توريس دل ريو وفى كثير من قبوات الكنائس فى قشتالة ونبارة ، بينما تحولت هذه القيم البنائية الأصلية الى قيم زخرفية فى قباب المساجد الجامعة بالمغرب والاندلس .

٢ - آثار مدينة الزهراء :

هى مدينة خلافة أقامها عبد الرحمن الناصر على بعد نحو سبعة كيلومترات غربى قرطبة . ومن الثابت أن الخليفة الناصر أقدم على بناء هذه المدينة الخلافة اشباعا لرغبته فى البنيان وشغفه بالتشييد ، بالاضافة الى أن التوسع العمرانى فى قرطبة جعل قصرها الخلائى محاطا بالأسواق والدور السكنية مما تعذر معه الاقامة فيه واستقبال السفارات الوافدة من الغرب الأوروبى والمغرب الاسلامى ، ودفعه ولعه بالبناء ورغبته الجامعة فى إقامة مدينة خلافة أو مقر خلائى قريب من قرطبة ينعم فيه بالهدوء فى أيام راحته من مهام الدولة ويليق بعظمة الخلافة أمام الوفود والسفارات الأجنبية ، وأطلق عليها اسم الزهراء اما تقاؤلا بازدهارها أو لكثرة ما كان يحوطها من بساتين غنية بالزهور والرياحين ، أو نسبة لتمثال رومانى لامرأة تمثل فينوس كان منصوبا على الباب الرئيسى

للمدينة ، وأغلب الظن أن اسم الزهراء محرف من الزهرة وهو اسم فينوس عند العرب ، وكان ذلك مجالا خصبا لنسج القصص وابتكار الروايات التي اختلقها الرواة حول ولع الناصر بجارية تعرف بالزهراء ابتنى المدينة المذكورة باسمها وأنفق على بنائها ثلث ميزانية الدولة كل عام وطوال ٢٥ عاما من حكمه ، والمعروف أن المنصور بن أبي عامر هذا حذو الناصر في بناء مدينة شرقى قرطبة أطلق عليها اسم الزاهرة . وأسند الناصر الى مسلمة بن عبد الله العريف بالنظر في بنيان الزهراء ، وكان يساعده من عرفاء البناء عدد من الأمناء وتولى الاشراف العام على البنين الحكم ولى عهد الخليفة . وكان أول ما أقامه عرفاء الناصر من قصور الزهراء قصر الخلافة الذى أحيط بالفصلان ، وكان يشمل على ١٢٠ دارا ومخازن وأهراء ، وكان يضم مجلسين رئيسيين الشرقى ويعرف بقصر المؤنس المشرف على الرياض والبساتين ، وهو نفس بيت المنام الخلافي الذى زود بحوض من الرخام الأخضر نصب في وسطه وحفرت عليه نقوش تمثل صورا آدمية مذهبة ، كان قد جلبه أحمد اليوناني وربيع الأسقف من القسطنطينية ، وأدار حوله ١٢ تمثالا من النحاس مرصعة بالدر النفيس من انتاج دار صناعة قرطبة كانت تمج المياه من أفواهاها . أما المجلس الغربى فكان يعرف بقصر البديع أو مجلس الذهب أو مجلس الاجراء ، وكانت جدرانه من القراميد المذهبة والرخام الملون ، وكسيت أرضيته بالرخام الملون الصافي ، وكان يتوسطه حوض مذهب كان الناصر يملأه بالزئبق . وكانت للمجلس ثمانية أبواب معقودة بحنايا من العاج والأبنوس المرصع بالذهب وأصناف الجواهر قامت على سوارى من الرخام الملون والبلور الصافي ، وكان يتوسط المجلسين بهو مركزي فسيح خصص للاحتفالات الكبرى باستقبال السفراء أو لمبايعة الخلفاء لعظم اتساعه لأعداد هائلة من الحضور ، وكان يحيط بقصر الخلافة فصلان فتحت فيها أبواب نذكر منها باب الأقباء وباب السدة الأعظم والباب القبلى الرئيسى الذى يعلوه تمثال الزهراء . وكان يحيط بالقصر بساتين وحظائر للفهود والنمور والسباع والفيلة والزراف مظلمة الشباك ، وأبراج لمختلف أنواع الطيور وبحيرات للأسماك وحوض للسباحة مزود بدرج ، كما أقيمت في المدرج الأدنى من المدينة أسواق وحمامات وخانات ومقننات وبيت للمال ودار لصناعة الآلات والتحف والحلى . وكانت دور الفتيان والصقالبة والعبيد تقع غربى المدينة أما دور الوزراء وأشراف الناس وكبار رجال الدولة فكانت تقع شرقى المدينة ، أما المسجد الجامع فكان يشتمل على بيت للصلاة يتألف من خمس بلاطات وما زالت آثار هذه البلاطات واضحة . استمرت مدينة الزهراء المقر الرئيسى للحكومة المركزية في عصر الخلافة الى أن شرع المنصور محمد بن أبي عامر في بناء مدينة الزاهرة في سنة ٣٦٨ هـ ، وقد وضع انشاء هذه المدينة حدا لازدهار الزهراء ، وسلب منها

كل نشاطها الإداري والاقتصادي خاصة بعد أن انتقل المنصور إلى الزاهرة في سنة ٣٧٠ ونزلها بخاصته وعامته وشحنها بجميع أسلحته وأمواله ودواوينه . وعندما اشتعلت نار الفتنة البربرية بقرطبة تعرضت الزهراء والزاهرة لنقمة العامة من أهل قرطبة أتباع المهدي والبربر أتباع المستعين الذين اقتحموا المدينة وفتكوا بأهلها في ربيع الأول سنة ٤٠١ هـ . ولم تلبث أطلالها أن أصبحت معينا لا ينضب من العمد والتيجان ولوحات الرخام وحنايا العاج وقراميد وبلور ورصاص ونحاس ، استغلها تجار الأنقاض أسوأ استغلال ، وبمرور الزمن أخذت أطلالها تختفى بالتدريج تحت كيماں الردم بتوالي العهود .

(٤)

بعض مظاهر الحضارة في قرطبة في العصر الإسلامي

(أ) الفنون والصناعات :

١ - من الغناء والموسيقى : اهتم أمراء بني أمية منذ قيامها في قرطبة بفن الغناء والموسيقى وما يتبعه من حركات ايقاعية راقصة ، فشمّلوا أهل هذا الفن برعايتهم ، وبعثوا في استقدام مشاهير المغنيين من المشرق ، وكانوا يعقدون مجالس الأناجس والطرب التي يحضرها الوزراء والأدباء والندماء للهو ، وكانت تتخللها رقصات على أنغام المزامير ونفخ الأبواق وقرع السدفوف والعزف على العود ، وكان توافد المطربين من المدينة أو من بغداد عاملاً في شيوع عقد هذه المجالس بقرطبة ، وارتبط ذلك برواج الشعر الغنائي والموشحات ، وأصبحت قرطبة بفضل تشجيع أمراء بني أمية وعلى الأخص الأمير عبد الرحمن الأوسط ودخول زرياب الأندلس أهم مراكز فن الغناء والطرب في المغرب والأندلس . ويعتبر زرياب المؤسس الحقيقي في قرطبة لمدرسة الغناء والموسيقى وبفضله تحول هذا الفن إلى فن شعبي شغف به القوم ، فتعددت مجالس الأناجس والشراب التي تجمع العديد من المغنيين والمغنيات حتى قيل أن أحد تلك المجالس ضم ما يقرب من مائتي مطرب ومطربة يضربن بمختلف الآلات من عيذان وطنابير ودفوف . وبرز من تلاميذ زرياب عدد كبير من المغنيين والموسيقيين كان لهم دور بارز في النهوض بهذا الفن في عصر الخلافة الأموية .

ب - الفنون الصناعية :

أنشئت بقرطبة في عهد الأمير عبد الرحمن الأوسط دار صناعة للسفن أنتجت عدداً من السفن في عهد الأمير محمد لمهاجمة جليقية من البحر ، وقد تحولت هذه

الصناعة فيما بعد الى دار صناعة للتحف المعدنية والآلات ، وأضيفت اليها في عهد عبد الرحمن الناصر دار أخرى لصناعة التحف العاجية والمعدنية وأدوات الزينة في مدينة الزهراء . واختصت هذه الدار الاخيرة بإنتاج العلب العاجية المخصصة لحفظ العطور والعنبر وحلى النساء ، وتزدان هذه العلب بنقوش محصورة في جامات مفصصة تمثل صوراً آدمية وحيوانية ومناظر من الحياة الاجتماعية ومجالس الطرب بين زخارف نباتية رائعة بلغت الغاية في الدقة والروعة ، كما تحمل نقوشاً كتابية بالخط الكوفي المزهر والمورق تتضمن أسماء من صنعت لهم وأسماء الصناع أو المشرفين على صناعتها .

كذلك اختصت دار صناعة قرطبة والزهراء بصناعة الطسوت والحسك وصفائح النحاس والقدرور النحاسية والمباخر والمجامر والمهارس والقناديل والتمائيل البرونزية لحيوانات وطيور كانت تنصب على حواف البرك والأحواض لتمج المياه من أفواهاها . واشتهرت قرطبة بصناعة المنابر للمساجد وكراسي المصاحف والمقاصير الخشبية وتقايف الصوامع ، وظلت قرطبة تحفظ بشهرتها في صناعة المنابر في عصر الخلافة وعصر دولتي المرابطين والموحدين ، ويحمل منبر جامع الكتبية بمراكش نقشا كتابيا يشير الى أنه صنع بمدينة قرطبة . كذلك ذاعت شهرة قرطبة في صناعة الأواني الزجاجية والأباريق والنمازق والأواني الخزفية ، كما اختصت بصناعة تيجان الأعمدة وأبدانها وقواعد البيلاط الرخامية وأحواض السقايات والكسوات الجدارية والعضادات وأرضيات القاعات . وقد وصلتنا أمثلة عديدة من هذه التحف تحمل نقوشا كتابية نطالع فيها أسماء لبعض الصناع وصوراً حيوانية وأدمية وزخارف نباتية من فروع متموجة وتوريقات . وأهتم الأمير عبد الرحمن الأوسط بإنشاء دار للطراز بقرطبة خصصت لإنتاج ثياب الأمراء والخلفاء من الخز والديباج والوشى .

(٢) الحياة العلمية :

نشطت الحركة العلمية بقرطبة في العصر الأموي والعصور التالية بتشجيع من أمراء البيت الأموي الحاكم وخلفائهم بحيث أصبح العلم يمثل معلماً من معالمها العظمى ، فكانت وطن العلماء والأدباء الواقدين من الشرق والغرب ، اجتذبتهم إليها فقصدها ، وشملهم الحكام برعايتهم وأكرموا مثواهم وأحسنوا إليهم واصطنعواهم لخدمتهم . وكان ممن قصد قرطبة من علماء المشرق أبو علي القالي ، وأبو العلاء صاعد بن الحسن البغدادي . كذلك اهتم بنو أمية في الأندلس باقتناء الكتب النادرة وأرسلوا الى المشرق المتخصصين أمثال عباس بن ناصح الجزيري لشرائها ، وكان الحكم المستنصر بالله الخليفة العالم أكثر خلفاء بني أمية جمعا

للكتب . وفي أيامه بلغ عدد ما احتوته خزانة الكتب بقصر الخلافة ٤٠٠ ألف مجلد خصص لها الحكم حذاق النساخين والمهرة في الضبط والمجيدون في التجليد ، وكان لا يوجد في خزائنه كتاب الا وله فيه تعليق أو نظر ، كما كان يعين الكتاب بالمال على كتابة مصنفاتهم ، كما شجع العلماء في الرياضيات والفلك والطب والصيدلة على التصنيف فظهر في عصره من العلماء مسلمة المجريطي في العلوم والرياضة وأبو القاسم الزهراوي في الطب وأبو الحسن الزهراوي في الهندسة . ومن المؤسف أن مكتبة القصر الخلافي بقرطبة بددت بعد اقتحام البربر للمدينة في سنة ٤٠٣ هـ ، فبيع أكثرها على يدى واضح العامري ، ونهب ما تبقى منها عند دخول البربر قرطبة .

واحتفظت قرطبة بمكانتها العلمية في عصر بنى جهور فظهر من علمائها المبرزين المفكر العظيم الفقيه الأديب أبو محمد علي بن حزم القرطبي ، ومن أدباؤها الشاعر ابن زيدون والكاتب أبو عامر أحمد بن شهيد صاحب رسالة التواضع والزواجر وشيخ مؤرخي الأندلس أبو مروان حيان بن خلف بن حيان القرطبي . وتألفت بقرطبة في العصر الاسلامي علوم اللغـ والادب وعلوم الدين وعلم الفلسفة والطب والعقاقير والهندسة ، وبرز في هذه العلوم في جميع مراحل تاريخها الاسلامي علماء متميزون نذكر منهم على سبيل المثال : أبو بكر بن قزمان في فن الزجل ، ويحيى بن بقى في التوشيح وجودى بن عثمان في النحو ، ومحمد بن وضاح وبقى ابن مخلد وعبد الله محمد القنتوري القرطبي وأبو الوليد عبد الله بن الفرضي وبقى بن مخلد ومحمد بن عمر بن الفخار في علوم القرآن والتفسير والحديث ، وبقى بن مخلد ومحمد بن عمر بن الفخار في علوم القرآن والتفسير والحديث ، ومحمد بن سعيد ، وأحمد بن أحمد الحراني ويحيى بن اسحاق ومحمد بن تلميخ وأبو القاسم الزهراوي في الطب والجراحة ، وأبو عبد الله محمد بن مسرة القرطبي ، وأبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد الحفيد الذي عرف في الغرب الأوروبي باسم Averroes في الفلسفة ، وأبو القاسم مسلمة بن أحمد المجريطي امام الرياضيين في الأندلس زمن الحكم المستنصر وأبو القاسم أحمد بن الصغار المهندس وأبو الحكم عمرو بن أحمد الكرمانى القرطبي في الرياضة والهندسة ، وأبو بكر يحيى بن أحمد بن الخياط المنجم في الفلك .

الدكتور السيد عبد العزيز سالم

شخصية عبد الرحمن الأول الأموي الملقب بالداخل وصقر قريش

يروى المؤرخ والوزير الغرناطي لسان الدين بن الخطيب ، « أن الخليفة العباسي أبا جعفر المنصور قال يوما لبعض جلسائه : أخبروني من صقر قريش من الملوك ؟ قالوا ذلك أمير المؤمنين [أي المنصور] الذي راض الملوك وسكن الزلازل وأباد الأعداء . قال : ما قلت شيئا ! . قالوا : فمعاوية ؟ قال : لا . قالوا : فعبد الملك بن مروان ؟ قال : ما قلت شيئا ! . قالوا : فمن يا أمير المؤمنين ؟ قال : صقر قريش هو عبد الرحمن بن معاوية الذي عبر البحر ، وقطع القفر ، ودخل بلدا أعجميا منفردا بنفسه ، فمصر الأمصار ، وجند الأجناد ، ودون الدواوين ، ونال ملكا بعد انقطاعه بحسن تدبيره ، وشدة شكيمة . ان معاوية نهض بمركب حمله عمر وعثمان عليه ، وذللا له صعبه . وعبد الملك بن مروان ببينة أبرم عقدها ، وأمير المؤمنين (أي المنصور) بطلب عترته (أي أهل بيته) ، واجتماع شيعته . وعبد الرحمن ، منفرد بنفسه مؤيد بأمره ، مستصحب لعزمه . وطد الامارة بالاندلس ، وافتتح الثغور ، وقتل المارقين ، وأذل الجبابرة الثائرين » (١)

وهكذا صار عبد الرحمن منذ ذلك الوقت يلقب بصقر قريش ، بشهادة عدوه اللدود الخليفة العباسي أبي جعفر المنصور ، والفضل بما شهد به الأعداء .

وإذا توقفنا قليلا عند كلمة «صقر» ، نجد أن لها في المعاجم العربية معان كثيرة متقابلة Sentidos opuestos . وهو أسلوب معروف عند العرب في أساليبهم اللغوية والخطابية التي تتضمن المعانى المتقابلة . مثال ذلك كلمة «السفاح» التي لقب بها الخليفة العباسي الاول أبو العباس عبد الله بن محمد ، فهذه الكلمة لها معان متقابلة ، منها السفاك للدماء ، ومنها الكريم المعطاء ، الذي يسفح الدنانير ! فالعبارة التي وردت على لسان هذا الخليفة العباسي لأهل الكوفة في قوله «يا أهل الكوفة أنتم أهل محبتنا فاستعدوا ، فأنا السفاح المبيع

(١) ابن الخطيب : أعمال الأعلام ص ٩ - ١٠

والثائر المبير» !! هذه العبارة تعنى أنه سفاح مبيح أى كريم معطاء مع أصدقائه ، وثائر مبير مع أعدائه .

وما يقال عن كلمة السفاح ، لقب الخليفة العباسي الأول ، يقال أيضا عن كلمة «صقر» لقب الأمير عبد الرحمن الأول . إذ أن هذه الكلمة لها أيضا معانى متقابلة تجمع بين القوة واللين : فهي تعنى طائر من جوارح الطيور كالصقر والباز والشاهدين والعقاب Halcón . وتعنى أيضا ضربة العصا أو الفأس . وتعنى كذلك شدة وقع الشمس وشدة حرها . وفي الوقت نفسه نجد أن كلمة الصقر تعنى أيضا غسل الزبيب والتمر وهو ما يطلق عليه اسم الدبس .

وهكذا نجد أن كلمة صقر التي لقب بها عبد الرحمن ، كلمة حلوة ومرة في آن واحد ، تجمع بين الشدة والعنف ، وبين الحلاوة واللين ، وهذا ما ينطبق على شخصية عبد الرحمن في الواقع : فهو القائد الفارس الشجاع الجسور الذي عبر القفار والجبال والبحار ، شريدا طريدا ، فهزم الأعداء وجعل من الاندلس دولة مستقلة بعد أن كانت ولاية تابعة لخلافة المشرق . وهو من ناحية أخرى الشاعر الرقيق والسياسي الذكي ، والفنان الموهوب الذي يعشق الزهور والأشجار وجمال الطبيعة ويهتم ببناء القصور والمساجد ... الخ .

أما لقب «الداخل» الذي لقب به عبد الرحمن ، فهي تعنى الداخل الى الاندلس . وهذا اللقب أطلق على شخصيات أخرى دخلت الاندلس قبل عبد الرحمن مثل شخصية الفارس عبد الجبار بن نذير الذي دخل الاندلس في طالعة بلج بن بشر القشيري سنة ١٢٤ هـ (٧٤٢ م) ، وسمى بعبد الجبار الداخل ونزل في الجانب الغربى من قرطبة ، واليه ينسب باب عبد الجبار (١) . وهذا يعنى أن لقب «الداخل» ، لم يكن جديدا على الاندلس حينما لقب به عبد الرحمن .

وتجدر الإشارة هنا الى أن هذه المواهب Talentos العسكرية والشعرية التي تميزت بها شخصية عبد الرحمن ، هي مواهب متوارثة في بنى أمية بصفة عامة ، فكثير من خلفاء وأمرأ بنى أمية في المشرق من قبل ، وفي الاندلس من بعد ، تمتعوا بمثل هذه الصفات أو بعضها . ونكتفى هنا بالإشارة الى أبيه الأمير معاوية بن هشام بن عبد الملك ، الذي كان قائدا للصوائف على الثغور البيزنطية في شمال العراق والجزيرة ، بينما كان عمه مسلمة بن عبد الملك قائدا على الثغور الشامية وآسيا الصغرى وحاول غزو القسطنطينية من هذه الجبهة .

(١) العذرى : ترصيع الأخبار ص ١٥

وهكذا نجد مما تقدم أن عبد الرحمن ورث عن أبيه وأسرته جانباً من هذه المواهب العسكرية والأدبية . هذا الى جانب استعداد ونكساء فطري خاص فيه جعله يتبوأ هذه المكانة الممتازة التي تشهد له بها أعماله وتصرفاته .

ومن أمثلة شجاعته ونشاطه أنه طوال مدة حكمه التي دامت ٢٣ سنة والتي قضاه في كفاح مستمر مع معارضيه حرص على أن يلقي فيها خصومه منفردين في الميدان ، فاستطاع بذلك أن يقضي عليهم واحداً بعد الآخر قبل أن يتكثروا ضده . وهذه السياسة هي التي سار عليها حديثاً نابليون بونابرت فكانت سر عظمته .

كذلك نلمس نكاه ودهاء وحسن تصرفه في موقعة المصاراة Alameda في جنوب غرب قرطبة سنة ١٣٨ هـ (٧٥٦ م) حينما اشيع فيها بين الجنود أنه يركب جواداً فارهاً سريعاً كي يفر به وقت الهزيمة . فلما بلغ عبد الرحمن هذا الكلام ترك فرسه في الحال وقال ان فرسي قلق لا يتمكن معه الرمي ، ثم ركب بغلاً ضعيفاً كي يقنع جنوده بأنه لن يولى ظهره للعدو . وحينما رأى أن مركزه الحربي يتحسن كثيراً اذا عبر هو وجيشه نهر الوادي الكبير ، أظهر لأعدائه أنه يريد الصلح بمناسبة حلول عيد الأضحى ، فوافقوا على ذلك ، ولكن عبد الرحمن بعد أن تم له عبور النهر ليلاً أعلن بأنه لا صلح الا بعد اعلانه أميراً على الأندلس لكونه من سلالة الأمويين . وبهذا تمكن من الانتصار في هذه الموقعة الفاصلة .

كذلك تظهر فروسية عبد الرحمن وجراته عندما حاصره عميل الخليفة المنصور العباسي واسمه العلاء بن مغيث الجذامي في مدينة قرمونه Carmona شرقي اشبيلية سنة ١٤٧ هـ (٧٦٤ م) . وأمام هذا الخطر جمع عبد الرحمن جنوده ، وأشعل ناراً عظيمة ، وصاح فيهم قائلاً «أمامنا الآن طريقان ، اما النصر أو الموت ، فاخرجوا معي خروج من لا يحدث نفسه بالرجوع» ، ثم رمى بجفن سيفه في النار ، فثارت الحمية والنخوة في نفوس جنوده ، ورموا بأجفان سيوفهم في النار ، ثم اندفعوا خلف قائدهم في هجوم جريء خاطف مكنهم من خرق الحصار والانقضاء على العدو ، وتشتيت شمله وقتل قائده .

ويقال ان عبد الرحمن أرسل رأس العلاء الى المنصور الذي انزعج حين رآها وقال قولته المشهورة «الحمد لله الذي جعل بيني وبين هذا الشيطان (يقصد عبد الرحمن) بحراً . ولعل من مظاهر شدة عبد الرحمن وصرامته أنه لم يتردد في قتل بعض أفراد أسرته المقربين حينما علم أنهم يتآمرون ضده . وحتى مولاه بدر رفيق صباه أيام محنته والذي ارتقى الى مرتبة قائد في الجيش لم يتردد عبد الرحمن في نفيه الى الثغور الشمالية بسبب بعض المال وان كان قد عاد وعفا عنه ثانية .

هذه الأمثلة السابقة ، توضح لنا جانباً من شخصية عبد الرحمن كقائد شجاع داهية قوى الشكيمة .

أما الجانب الآخر من شخصية عبد الرحمن ، فكان على النقيض تماما من جانبها الاول . ويتمثل في شعره الرقيق الذي قاله في الحنين الى المشرق ، وفي وصف نخلة أثارت أشجانه ، كما يتمثل في اهتمامه باستيراد أشجار الفساحية وأصناف النباتات ، وفي بناء القصور - مثل قصر الرصافة - ذات الأحواش Patios الداخلية المزينة بالزهور والورود ونافورات المياه .

كذلك تتمثل شخصية عبد الرحمن السياسية الدبلوماسية في موقفه تجاه الخلافة العباسية . فعلى الرغم من عداوته لها ، واستقلاله السياسي عنها ، إلا أنه استمر في بداية حكمه يدعو للخليفة العباسي بالتبعية الروحية على منابر المساجد في الاندلس . باعتباره الخليفة الشرعي ، محترما بذلك الرأي الفقهي السائد في ذلك الوقت حول نظرية الخلافة الاسلامية التي تقوم على أن الخلافة واحدة لا تتجزأ ولا تتعدد ، وأن الخروج عنها عصيان ، وأن الخليفة الشرعي هو ممتلك الحجاز أصل العروبة والاسلام . وكان الحجاز في يد العباسيين . لهذا رأى عبد الرحمن من باب السياسة احترام هذا الرأي والدعاء للخليفة العباسي . ولكن لما اشتدت معارضة أفراد أسرته لهذه السياسة ، لدرجة أن بعضهم هدد بالانتحار وقتل نفسه إذا استمرت على ذلك ، اضطر عبد الرحمن الى وقف الدعاء للخليفة المنصور العباسي ، ولكنه مع ذلك لم يعلن نفسه خليفة . وظل يلقب نفسه بالأمير أو ابن الخليفة . وهناك فرق كبير بين لقب خليفة ، وابن الخليفة .

هذا ومن المعروف أن نظرية وحدة الخلافة قد تغيرت بعد عهد عبد الرحمن الاول بمدة طويلة نتيجة لتغير الظروف وضعف الخلافة العباسية في بغداد ، وقيام خلافة شيعية معادية في المغرب وهي الخلافة الفاطمية . عندئذ أجاز الفقهاء أنفسهم تعدد الخلافة السنية ما دامت هناك مصلحة تقضى بذلك ، وخصوصا إذا كانت هناك مسافة كبيرة بين الخليفة والآخر تحول دون وقوع فتن بينهما . وعلى هذا الأساس أقدم حفيده عبد الرحمن الثالث على اعلان نفسه خليفة للمسلمين ولقب نفسه بالناصر لدين الله سنة ٣١٦ هـ (٩٢٩ م) فتحوّلت الاندلس من امارة الى خلافة .

هذه جوانب سريعة من شخصية عبد الرحمن صقر قریش . أما عن مظهره الخارجي ، فقد وصفه المؤرخون بأنه كان صبور الوجه ، طويل القامة ، نحيفها (خفيف العارضين) ، أشقر الشعر ، له ضفirtان ، ولا يعيبه سوى فقدان إحدى عينيه Tuerto . كما أنه كان يحب اللون الأبيض ويؤثره على غيره من الألوان في أعلامه وملابسه وقصوره . ويلاحظ أن اتخاذ عبد الرحمن اللون الأبيض شعارا له هو استمرار لشعار الأمويين في المشرق من قبل ، وشعار الاندلس في عهد أولاده وأحفاده من بعده .

د. أحمد مختار العبادي

الكناشة الأندلسية

تقديم

نشرت مكتبة الخانجي بالقاهرة سنة ١٩٨٥ الطبعة الأولى للقسم الأول من «كناشة النوادر» للمرحوم الشيخ عبد السلام هارون . وتضم خمسة بحوث للمؤلف نشرها في مجلة مجمع اللغة العربية منذ الجزء ٤٣ من مجلة المجمع بتاريخ جمادى الآخرة ١٣٩٩ (مايو سنة ١٩٧٩) وتابع نشرها منذ ذلك التاريخ الى أن نشر البحث الخامس منها في ٢٦ من جمادى الأولى سنة ١٤٠٤ هـ/من فبراير سنة ١٩٨٤ .

وقد لاحظت أن نوادر كناشته أو مذكراته قد غلبت عليها المشرقية حتى كادت تخلو مما يمس الأندلس أو ينتمى إليها من نوادر التراث فظهر لى أن أحاول المحاكاة لا المباراة لأصل ما سبق الشيخ اليه بمعارضة أندلسية لكناشته .

فقيدت ما قابلى من شوارد حسبتها تنتهى الى بعض غرضه مما قيده كما عرضت للتعليق على بعض ما حكاه وأورده .

ومن تقييداتي :

الأنموذج أو « الماكيت »

في كتاب تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار ج ٢ ص ١٨٣ : ١٨٥ يصف ابن بطوطة رحلته الى الأندلس فيقول : «فوصلت الى بلاد الأندلس ... وأول بلد شاهده من البلاد الأندلسية جبل الفتح » ... واستطرد ابن جزى - كاتب رحلة ابن بطوطة - في الحديث عن هذا الجبل فقال : « وبه نزل طارق بن زياد مولى موسى بن نصير عند جوازه فنسب اليه فيقال له جبل طارق وجبل الفتح لأن مبدأه كان منه » وأن السلطان أبو عنان فارسي المريني المتوفى ٧٥٩ هـ والذي حكم المغرب تسعة أعوام وتسعة أشهر قبل أن يموت مخنوقا على يد وزيره الحسن ابن عمر الفودوي قد « بلغ من اهتمامه بأمور الجبل أن أمر ببناء شكل يشبه

شكل الجبل المذكور فمثل فيه أشكال أسواره وأبراجه وحصنه وأبوابه ودار صنعته ومساجده ومخازن عدده وأهرية زرعه وصورة الجبل وما اتصل به من التربة الحمراء فصنع ذلك بالمشور السعيد فكان شكلا عجيبا أتقنه الصناع اتقاناً يعرف قدره من شاهد الجبل وشاهد هذا المنال وما ذلك إلا لتشوقه الى استطلاع أحواله وتهمة بتحصيله وإعداده .

وهذا يدل على أن العرب عرفوا النماذج أو « الماكينات » واستفادوا منها في أغراض حربية ومدنية على السواء منذ ذلك التاريخ .

الاستشفاء بالمياه المعدنية :

تقابلنا في المصادر الاندلسية أخبار كثيرة حول معرفة الاندلسيين لفوائد الاستشفاء بالمياه المعدنية ، من ذلك ما جاء في « الروض المعطار في خبر الأقطار » للحميري ص ٧٩ ، ٨٠ في معرض حديثه عن مدينة بجانة بالاندلس أن « بشرقى بجانة على ثلاثة أميال جبل شامخ فيه معادن غريبة وفيه الحمة العجيبة الشأن ليس لها نظير في الاندلس في طيب مائها وعذوبته وصفائه ولدونته ونفعه وعموم بركته يقصدها أهل الأسقام والعاهات من جميع النواحي فلا يكاد يخطئهم نفعها ، ... واتخذوا على ذلك الماء قرية كثيرة الزيتون والاشجار وضروب الثمار .. تعرف بقرية الحمة .. ويجوف مدينة بجانة حمة أخرى أغزر من الحمة الاولى الا أن الاولى أنجع في الأسقام وأصلح للأبدان . وهم يزعمون أن جرية الاولى على الكبريت وجرية هذه على النحاس .. (ولذا) يرسل إليها أهل المرية في فصل الربيع بنسائهم وأولادهم باحتفال في المطاعم والمشارب والتوسع في الانفاق ، فربما بلغ المسكن في الشهر بها ثلاثة دنائير مرابطة وأقل وأكثر» ويمكننا أن نقدر - على سبيل التقريب - مدى الاقبال على تلك الحمة حين نطالع زجلا لابن قزمان - أورده ابن سعيد الاندلسي في كتابه « المغرب في حلى المغرب » ج ١ ص ١٧٣ - يقول فيه أنه استأجر داراً بربع دينار .

وكن اكبريت دويرة من انسان
برباعى سكنت فيه زمان

ولا عجب في ذلك فقد جمعت بين كونها متنزها ومتفرجا - كما أشار الحميري - وبين كونها منتجعا ومستشفى للكثير من الاسقام والعاهات ففي « المعجم في أصحاب القاضي الصدقي » لابن الأبار ص ٢٦٥ أن عبد الحق بن غالب ... لقي أبا علي الغساني « بغرناطة ناهضا الى حمة المرية للتداوى بمائها من علته الفالجية في ذي قعدة سنة خمس وتسعين وأربعمائة فاستجازه وسمع منه ألفاظا في اللغة

والأدب» وبالإضافة الى كونهم اتخذوا على تلك العيون ضروب الاشجار والأثمار فقد قسموها الى بيوت لاستحمام الرجال وبيوت لاستحمام النساء وهو ما ذكره ابن بطوطة «تحفة النظار» ج ٢ ص ١٨٧ . ان يصف رحلته بعد أن غادر مدينة بلش بقوله «ثم سفرنا منها الى الحمة وهى بلدة صغيرة .. وبها العين الحارة على ضفة واديا وبينها وبين البلد ميل أو نحوه وهناك بيت لاستحمام الرجال وبيت لاستحمام النساء» .

أما وصف تلك الحمامات فلم يقابلنا في غير أبيات لابن زيدون ص ١٢٢ ق (٥٤) من ديوانه يصف حمة في إحدى جنات المعتمد ابن عباد بقوله :

لبرق الرخام فيه وميض	جاورت حمة مشيدة المبنى
سلسل بحره الزلال يفيض	مرمر أوقد الفرند عليه
الكل منها ويفتن التبويض	وسطها دمية بروق اجتلاء

جنازة موسيقى :

كانت وقعة قذيتس المشتهرة في ١٣ ربيع الاول سنة ٤٠٠ هـ ، وكانت الغلبة فيها لسليمان بن الحكم بن سليمان بن عبد الرحمن الناصر على أمير قرطبة محمد بن هشام بن عبد الجبار الملقب بالمهدى القائم على الدولة العامية .

وفي المجلد الاول من القسم الاول من الذخيرة ص ٤٤ أن تلك الوقعة قد «أصيب فيها زربوط الطنبورى ، وأقام الطنبوريون أصحابه عليه مأتما مشهودا بعد الحادثة» .

وهو خبر طريف يظهر أن الوشائج المهنية قد قويت أسبابها وتعددت مظاهرها وهو ما لا يحدث عادة الا اذا كان أهل مهنة ما قد بلغوا من الكثرة وعلو المنزلة في المجتمع مبلغا عظيما .

كروية الأرض :

وفي تاريخ الاندلس الجزء الثانى الترجمة (١٤١٨) يترجم ابن الفرضى لمسلم ابن أحمد بن أبى عبيدة الليثى المتوفى ٢٩٥ هـ والمعروف بصاحب القبلة . من أهل قرطبة فيقول :

«قال أحمد بن عبد البر (أنه كان) عالما بالحساب والنجوم ، وكان مولعا بالتشريق في قبلته .. فلذلك كان يقال له صاحب القبلة » ثم يستند ابن الفرضى الى أحمد بن محمد بن عبد ربه قوله في أبى عبيدة صاحب القبلة :

أبى عبدة ما السائل عن خبر
أبيت إلا شذوذاً عن جماعتنا
وقلت أن جميع الخلق في فلك
والأرض كورية حف السماء بها
صيف الجنوب شتاء للشمال بها
فما لكانون في صنعا وقرطبة
هذا الدليل ولا قول عززت به
كما استمر ابن موسى في غوايته
أبلغ معاوية المصنفى لقولهما
تحكيه إلا سواء والذي سالا
ولم تصب رأى من أرجى ولا اعتزلا
بهم يحيط وفيهم يقسم الأجل
فوقاً وتحتاً وصارت نقطة مثلاً
قد صار بينهما هذا وإذا دولا
فرداً وأيلول يذكى فيها السؤال
من القوانين يجرى القول والعمل
فوعر السهل حتى خلته جبلاً
أنى كفرت بما قالوا وما فعلاً

ولا يغيب عن الأذهان موقف الحضارة الأوروبية من جاليليو منذ حوالي ٣٦٠ عاماً حين جهر بالقول بكروية الأرض ونفى عنها الثبوت بينما كان القول بكروية الأرض ودورانها ميداناً للهذر والممازحة بين شعراء الاندلس منذ القرن الثالث الهجري .

المحميات :

إذا كانت الحضارات المعاصرة قد أولت الحيوانات الطبيعية النادرة بحرية وبرية اهتماماً ظاهراً خيفة انقراضها أو رغبة في تكثير قليلها بما شاعت تسميته بالمحميات الطبيعية ، فإن العرب قد سبقت إلى ذلك منذ العصر الجاهلي . فمن ذلك ما ذاع عن الأصل في تسمية شقيقة النعمان والتي جاء في معجم الفولكور للدكتور عبد الحميد يونس ص ١٥٤ أنها «زهرة حمراء في لون الدم .. تتفتح في النهار وتغمض في الليل وتستدير نحو الشمس» يذكر القزويني في («عجائب المخلوقات» أنها تسمى أيضاً «خد العذراء وبالفارسية «لا لا») وثمة حكاية شعبية تقول أن النعمان بن المنذر قال حين مر بحيز تغطية شقائق النعمان أن كل من يقطف شقيقة ينزع كتفه « وفي «المعارف» لأن قتيبة ص ٦١٠ «شقائق النعمان منسوبة إلى : النعمان بن المنذر وكان خرج إلى «الظهر» (*) وقد اعتم نبتة بين أحمر وأخضر وأصفر ، وإذا فيه من هذه الشقائق شيء كثير ، فقال : ما أحسنها ! أحموها ، فسميت : شقائق النعمان» وفي «الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة» القسم الثاني / المجلد الأول ص ٢٠١ يودر ابن بسام أبياتاً للأديب أبي الحسن ابن الاستجى يمدح بها المعتضد اسماعيل بن عباد ، ويصف الشقائق فيقول :

(*) الظهر - موضع (معجم البلدان) .

ان الشقائق من حمر الخدود قد اشد
كأنها في المروج الخضر أنية
يا ابن الذى قد حماها في منابتها
معرفة باسمه في كل مطلع
جدد لها من وكيد العهد حرمتها
وصل لها محدث الاكرام بالكرم

ويعقب ابن بسام بقوله : «أشار الى أن جده كان النعمان (بن المنذر ابن ماء السماء) الذى نسب اليه الشقائق» .

التزلق على الماء :

وفي ديوان الصيب والجهام والماضى والكهام ص ٢٣٦ أبيات للسان الدين بن الخطيب (ت ٧٧٦ هـ) يصف ما أعجبه من «بحرى يتلاعب على شريط صاعدا ونازلا في الفضاء ، مما قضى منه العجب :

ويحمرى تلاعب في شريط وحى الفعل متصل الصموت
تدلى وارتقى وسما وأهوى فأعجب في التماسك والثبوت
فقلنا : ان يكن بشرا سويا ففيه غريزة من عنكبوت

وهذه رياضة بحرية كنا نحسبها من مبتكرات الحضارة الأوربية المعاصرة لكن أبيات ابن الخطيب أثبتت أن الأندلسيين عرفوها من قديم .

بابا نويل :

دأب الأندلسيون على الاحتفال بعيد رأس السنة الميلادية -وعيد النوروز معا أول يناير من كل عام وكانوا يسمونه عيد ينير ويطلقون على ليلة العيد ليلة ينير ، وقد تعددت مظاهر احتفالهم بين خروج للمتزهات والفرج وتناول الأكلات ارتبطت عندهم بالاعياد كالمجبنات والاسفنج وبين صناعة لدائن العجين ولكن ابن الخطيب في «الصيب والجهام» ص ٣٥٧ يقودنا الى أن نحدث مظهرا آخر من مظاهر الاحتفال بليلة ينير هو عجوز ينير التى نظنها الصورة الاولى التى تحولت بعد ذلك الى ما يطلق عليه الأوربيون بابا نويل ففى أبيات يرد بها ابن الخطيب على من كتب اليه كتابا في غاية البرد :

«وان تشوفت الى زوجة ثانوية حسبك من زوج
عجوز ينير بها تجتذى تأتيك للأرياح فى فوج
ضحك لحبيبك لها رعدة ضحك الحسا فى مطرح المرج»

فهو لا يراه أهلا للزواج مرة ثانية الا أن يتزوج عجوز ينير ، وقد أرعدتها الشيخوخة حتى ان رعدتها يسمع لها صليل كصوت الحصا على شاطئ البحر اذ يدفعه الموج ويتلاعب به حال علوه وهبوطه .

وتصوير العجوز على تلك الهيئة التي تشبه هيئة بابا نويل ونسبتها الى ينير لا يبعدان ما ذهبنا اليه .

طبيبات الأندلس :

في كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي ص ٥٨ يقول في باب « السفير » « وأكثر ما يستعمل المحبون في ارسالهم الى من يحبونه اما خاملا لا يؤبه له ولا يهتدى للتحفظ منه واما جليلا لا تلحقه الظن . أو ذوات صناعة يقرب بها من الأشخاص . فمن النساء كالطبيبة والحجامة ، والسراقة والدلالة ، والماشطة والنائحة والمغنية والكاهنة ، والمعلمة والمستخفة ، والصناع في المغزل والنسيج ، وما أشبه ذلك » .

وهذا نص يشير الى ممارسة النساء في الاندلس لصناعة الطب والحجامة يظهر من خلاله أن المرأة قد مارست عديدا من المهن التي توائم طبيعتها كائنثي وتستجيب في قسم منها لحاجات المجتمع الاسلامي اذ يشير الى تخصص المرأة في بعض فروع الطب كأمراض النساء والى أنهم عرفوا ما يمكن أن نطلق عليه التمريض النسوي الذي تمثل في ممارسة بعض النساء لمهنة الحجامة .

كيميياء :

وفي الروض المعطار في خبر الأقطار يذكر الحميري ص ٢٠٢ في ثانيا حديثه عن حصن الكرس بالاندلس من عمل جيان أن « الفنش نزل عليه مدة وفيه القائد أبو جعفر بن فرج قارس مشهور بالشجاعة ، فرأى منه ضبطا وصبرا وحسن دفاع ، وكان عند الفنش مهندس من المسلمين المعاهدين بطليطلة فصنع لهما برجاً عظيماً من خشب ارتفع به على سور الحصن ، فلما أكمل المهندس عمله بعث الى ابن الفرّج في الباطن : اني صنعت هذا البرج اضطراراً لحفظ دمي وصون من ورائي من الأهل ، فاحتل في احراقه لئلا تكون ذنوب المسلمين في عنقي وعنقك ان تركته وأنت قادر عليه بأنواع الحيل وقد طليته بدهان خفي يقبل النار بسرعة فاعرف كيف تكون في الكتم والابقاء على فاختار ابن الفرّج من أنجاد الرجال جماعة ونهض بهم وبأيديهم القطران والكتان والنيران ودفع تحت الظلام بهم نحو البرج فأحرقه حتى صار رمادا ومات من كان فيه ومن حامى عنه ورجع سالماً » .

وإذا كان المسلمون قد تسنموا الذروة في شتى مجالات العلوم لعشرات من القرون . فهذا إشارة الى معرفتهم خصائص المواد السريعة الاشتعال وقدرتهم على خلطها بمواد الطلاء بلطف وخفاء ودقة . بما يدخل فيما أظن في باب الكيمياء الحرارية .

ديكور :

أ) وفي الصلة لابن بشكوال الجزء الثانى الترجمة (٦٨٩) أن أبا المطرف عبد الرحمن بن محمد بن سليمان - قاضى الجماعة بقرطبة - المتوفى ٤٠٢ هـ « جمع من الكتب في أنواع العلم ما لم يجمعه أحد من أهل عصره بالأندلس .. وكانت كتبه في مجلس جدرانه بالخضره ، وسمكه وسطحه ، والبرطل (*) أمامه والبسط الذى فيه ، والنمارق كلها خضر » . وهذه السطور الى جانب اعادتها لما هو معلوم عن ولع الأندلسيين بجمع الكتب فانها تثبت لهم الذائقة الفنية في التعامل مع الألوان مما يعنى به في الديكور أو ما يمكن أن نطلق عليه فن التنسيق .

ب) وفي الصلة أيضا الجزء الاول الترجمة (٧١) وهى لأبى عمر أحمد بن سعيد بن كوثر الأنصارى أحد فقهاء طليطلة والمتوفى سنة ٤٠٣ هـ . الذى يصفه ابن بشكوال بأنه كان فقيها متفتنا ، كريم النفس ويرفع الى عبد الله بن سعيد بن أبى عون قوله : « كنت آتى اليه (يعنى الى ابن كوثر) من قلعة رباح وغيرى من المشرق ، وكنا نيفا على أربعين تلميذا ، فكنا ندخل في داره في شهر تونبر ، ودجنبر ، وينبر (يعنى : نوفمبر وديسمبر ، وينابر) في مجلس قد فرش ببسط الصوف مبطنات ، والحيطان باللبود من كل حول ، ووسائد الصوف وفي وسطه كانون في طول قامة الانسان مملوءا فحما ، يأخذ دفئة كل من في المجلس » .

ووصف المجلس في النص السابق يؤكد مرة ثانية على أخذهم بمقتضيات فن التنسيق من جهة الوظيفة ومن جهة الشكل اذا استخدموا ما يعرف اليوم بالحوائط و « الأرضيات » العازلة الى جانب الدافئ ووسائد الصوف ليتقوا بذلك قسوة الشتاء عندهم وهو ما يشير الى مستوى التمدن الذى بلغوه .

ج) وفي الجزء الاول من نفح الطيب ص ٢٠١ ، ٢٠٢ انه « في تفتالة من عمل مرسية تعمل البسط التى يغالى في ثمنها بالمشرق .. ويصنع في مرسية من الأسرة المرصعة والحصر الفتانة الصنعة ما يبهى العقل » .

(*) البرطل : يقابل بالاسبانية (portal) أى المدخل .

وفي الجزء الثالث من نفح الطيب ص ٢٢١ يورد المقرئ رسالة الشقندي في الدفاع عن الاندلس وفيها قوله يعدد مزايا مدينة مرسية بأنها « اختصت بالبسط التنظلية التي تسفر لبلاد المشرق وبالحصر التي تغلف بها الحيطان المبهجة للبصر ... » .

وفي هذا اشارة الى أن الاندلسيين والمشاركة قد اعتادوا على تغليف الحيطان بالحصر الفتانة المبهجة للبصر فسبقوا بذلك الى استعمال ورق الحائط الذي يظن الكثيرون أنه من مبتكرات المدنية الحديثة . كما أنه يسمح لنا بالحدس بأن كلمة دانتيل التي دخلت عديدا من اللغات للدلالة على نوع من الوشي إنما هي تحريف لكلمة تنقال نسبة الى تنقالة المذكورة .

طريقة محمد بن عبد الوارث لتعليم العميان :

وفي « التقريب لحد المنطق والمدخل اليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهية » لابن حزم الاندلسي (٣٨٤ - ٤٥٦ هـ) ص ١٩٢ .

قال ابن حزم : « ولقد أخبرني مؤدبي أحمد بن محمد بن عبد الوارث أن أباه صور لولد كان له ولد أعمى أكمه حروف الهجاء أجراما (*) من قيرثم المسه اياها حتى وقف على صورها بعقله وحسه ثم المسه تراكيها وقيام الأشياء منها حتى تشكل الخط . وكيف يستبان الكتاب ويقرأ في نفسه ورفع بذلك عنه غصة عظيمة . وأما الألوان فلا سبيل الى ذلك فيها وليس الا الاقرار بما قام به البرهان وان لم يتشكل في النفس أصلا » .

فمحمد بن عبد الوارث قد شكل أجسادا من القير على هيئة حروف الكتاب وأمس ابنه الأعمى الأكمة اياها مفردة حتى وقف على صورها بعقله وحسه ثم المسه تراكيها وقيام الأشياء منها حتى تشكل الخط . ثم انتقل به الى كيفية استبانة الكتاب والقراءة بنفسه . فانتهى من تعليمه الحروف ثم الكلمات ثم الجمل الى أن وصل به الى القراءة وإذا كانت هذه الطريقة في تعليم الأعمى قد نجحت الى حد أنها رفعت عنه غصة عظيمة ولم يستعص عليها الا ادراكه للألوان . ولما كان ابن حزم قد ولد ٣٨٤ هـ والمظنون أن مؤدبه كان يكبره بعقد أو عقود وأن ما أورده ابن حزم حكاية المؤدب عن أبيه ، فان لنا أن نقرر أن الأندلسيين اهتموا مبكرا الى جوهر الفكرة لما عرف بعد ذلك بطريقة «برايل» .

(*) (الجرم «الجسد» والجمع أجرام) المصباح المنير : مادة جرم .

توليد الطاقة :

يظهر من بعض الاخبار المتناثرة في المصادر الأندلسية أن العرب بعد فتحهم لاسبانيا قد وقعوا على بعض الآثار التي خلفها أهل البلاد قبل أزمان متعاقبة من الفتح ، فبنوا أوصافها في كتبهم على سبيل الدهشة مما وقفوا على مرماه وغرضه أو على سبيل التساؤل والحيرة مما لم ينفذوا الى غاية الأوائل من انشائه وعمله فالحميري في الروض المعطار ص ٥٤٨ ، ٥٤٩ عندما أتى على ذكر حصن المنكب بالاندلس قال «وبقرب الحصن من ناحية الشمال ديماس عظيم مبنى من حجارة مربع الأسفل محدد الأعلى ارتفاعه نحو مائة ذراع ، في رأسه منفس للماء المجلوب إليها ، وقد نحت في عرض جهة الديماس الجنوبية من أعلاه الى أسفله مصب للماء - حتى وصل الى الأرض فدل أن الماء كان مجلوبا من موضع هو أرفع من هذا الصنم » .. قال بعض أهل الاخبار ما هو كالتفسير لما قدمناه وسط المنكب بناء مربع كالصنم ، أسفله واسع وأعلاه ضيق به حفيران من جانبيه ، متصلان من أسفله الى أعلاه ، وبازائه من الناحية الواحدة في الأرض حوض كبير يأتي إليه الماء من نحو ميل على ظهر قناطر كثيرة معقودة من الحجر الصلد ، ينصب مأوها في ذلك الحوض ، ويذكر أهل المعرفة من أهل المنكب أن ذلك الماء كان يصعد الى أعلى المنار وينزل الى الناحية الأخرى فيجري هناك الى رعى صغيرة كانت وبقي أثرها الآن ، على جبل مطل على البحر ، ولا يعلم ما المراد بذلك .

ولئن اختلفت التفاسير التي أوردها الحميري لبيان طبيعة هذا الأثر ، وتفاوتت في التفاصيل أو صحة الفهم فإنها تتراكم في النهاية لتكون صورة واضحة لدرجة من التقدم العلمي تمثلت في اهتدائهم الى تحويل مياه السيول والأمطار الى طاقة حركية من خلال الافادة من قانون الخاصية الشعرية ومن ثم الوقوف عن كتب من معرفة الكهرباء بناء على قانون بقاء الطاقة « الطاقة لا تفنى ولا تستحدث من عدم » .

وهناك نادرة أخرى يكتنف الغموض تفاصيلها ودقائقها لكنها متعلقة أيضا بتوليد الطاقة الحركية من المياه فقد ذكر الحميري في حديثه عن مدينة ماردة ص ٥١٨ ، ٥١٩ من الروض المعطار أن بها دارا « يقال لها دار الطيبخ وهى في ظهر القصر ، وكان الماء يأتي في دار الطيبخ في ساقية هى الآن باقية الأثر فتوضع صحاف الذهب والفضة بأنواع الطعام في تلك الساقية على الماء حتى تخرج بين يدي الملكة ، فترفع من على الموائد ، ثم اذا فرغ من أكل ما فيها وضعت في الساقية ، فتستدير الى أن تصل الى يد الطباخ بدار الطيبخ ، فيرفعها بعد غسلها ثم يمر ذلك الماء في سروب القصر » .

ويقتضى الانصاف أن نلفت النظر الى أن النادرتين المذكورتين قد سبقتا دخول الفساحين العرب الى الاندلس ويبدو أن هذا السبق العلمي تواصل بعد الفتح اذ نرى أكثر من اشارة يمكن ادراجها في نفس المعنى .

ففي الجزء الثاني من جذوة المقتبس للحميدى ص ٦٢٩ الترجمة (٩٣٩) لأبى سعيد بن قالوس وكان شاعرا أديبا أنه قال في رجل « يعرف بأبن مدرك ، ادعى عمل آلة تتحرك في الساقية دون محرك

قل لابن مدرك الذى لم يدرك اخراج ماء البئر دون محرك
طرق الحماقة جمة مسلوكة وطريق حمقك قبل لما يسلك

وفي ديوان ابن حمديس الصقل ص ١٩٣ نراه يقدم لاحدى قصائده بقوله « قال في ساقية ماء مستديرة في بستان والندامى على جوانبها متقابلون ، بحيث يضع ساقية لمن أراد أن يسقيه منهم في مائها زجاجة مضمنة خمرا ويقول : كاسك يا أبا فلان ، فيجرى بها الماء الى يده فيتناولها ويشرب ما فيها ويرسلها في الماء الى ذلك فتعود الى يد الساقى من ناحية أخرى :

كؤوس من الصهباء طاغية السكر	وساقية تسقى الندامى بمدىها
تضمن روح الشمس في جسد البدر	يعوم فيها كل جام كأنما
تناولها رفقا بأئمله العشر	إذا قصدت منا نديما زجاجة
تنوم عين الصحو منه وما يدرى	فيشرب منها سكرة عنبية
الى راحتى ساق على حكمه تجرى	ويرسلها في مائها فيعيدها
تسافر فيما بيننا سفن الخمر	كأننا على شط الخليج مدائن

أول محاولة للطيران :

دأب القائمون على أمر تأليف الكتب المدرسية في عصرنا على تصوير محاولة عباس بن فرناس التاكرنى (ت ٢٧٤ هـ) الطيران على نحو ساذج ومخالف لغير حقيقة تاريخية متعلقة بتلك المحاولة - التى لا يختلف على كونها أول محاولة للطيران في تاريخ الجنس البشرى - وبهذا يلقي في روع الناشئة أن شأن محاولة ابن فرناس لا يعدو شأن ما يفعله بعض الأطفال اذ يلقون بأنفسهم من حالق ومبلغ ظنهم أنهم سيهبطون بسلام كما هبط أبطالهم على شاشات السينما أو التلفاز .

بيننا حقيقة الامر أن ابن فرناس لم يكن مجرد رجل حالم ، ولم تكن البيئة والناس الذين عاش في أكنافهم بعداء عن القمة التى تسنمتها حضارة العصر

كما أن تلك المحاولة لم تنته بموته كما فهموا ثم زعموا ومن ثم فإن أهميتها لا تقف عند السبق والريادة وإنما يمكن النظر إليها والحكم عليها بالعلمية والنجاح .

لم يكن عالمنا الفذ عباس بن فرناس من أحاد الناس وعامتهم بحيث يغرى بالوهم ويقدم على محاولة توشك أن تكون انتحارا ما لم يكن قد انتهى إليها بعد مبلغ رفيع من الاحاطة بها وبشتى احتمالات الاخفاق وسبل تحاشيها لا سيما وأن العجز عن ادراك النجاح فيها يعنى هلكا محققا .

كان ابن فرناس من أعلام العلماء في عصره ما لم يكن أعلمهم وكان مبرزاً في جوانب متعددة للمعرفة حتى وصفه ابن حيان مؤرخ الاندلس كما جاء في المغرب ج ١ ص ٣٣٣ بأنه : « حكيم الاندلس الزائد على جماعتهم بكثرة الادوات والفنون وكان فيلسوفاً حاذقاً ، وشاعراً مقلقاً (*) مع علم التنجيم ، وهو أول من استنبط بالاندلس صناعة الزجاج من الحجارة .. كثير الاختراع والتوليد واسع الحيل » وفي النفج ج ٣ ص ٢٧٤ أنه « صنع الآلة المعروفة بالمنقانة ليعرف الأوقات على غير رسم ومثال (**) .. وصنع في بيته هيئة السماء وخيل للناظر فيها النجوم والغيوم والبروق والرعود ، وفيه يقول مؤمن بن سعيد :

سماء عباس الأديب أبى الـ قاسم ناهيك حسن رائقها

.. الى آخر الأبيات .

فالاشارات متعددة الى تعدد جوانب عبقريته والى بيان بعض ما أنجزه في بعض ميادينها .

على أن الشيء الأهم في دلالته على نجاح المحاولة أنها لم تنته بحتفه .

ومن ثم فلا بد أن يكون هناك سر تقنى أسدل الستار عليه الى يومنا لأن أحدا لم يهتم بكشفه أو لأن عوادي الزمن حالت بيننا وبينه وقد يكون مرجعه الى أن المحاولة لم تتواصل بعد ذلك فعدت في نظر جماهير الناس وجماعة العلماء محاولة فاشلة أو لأن ابن فرناس ضن بأسرارها على غيره فرث حبل العلم بها أو انقطع .

(*) راجع ترجمته في بغية الملتبس الجزء الثاني ص ٥٦١ حيث قال في ترجمته «شاعر أديب مشهور» وأورد له شعرا وفي المقتبس أورد ابن حيان بعض قصائده كما أورد له ابن سعيد شعرا في «المغرب» .

(**) المنقانة أو المنجانة أو الميقاته/الساعة في لغة أهل المغرب .

ففى المغرب فى حلى المغرب . ج ١ ص ٣٣٣ أنه تهيأ له «أن استطار فى الجو من ناحية الرصافة واستقل فى الهواء فخلق فيه حتى وقع على مسافة بعيدة» وفى النفج ج ٣/٢٧٤ أنه «احتال فى تطيير جثمانه ، وكسا نفسه الريش ، ومد له جناحين ، وطار فى الجو مسافة بعيدة ، ولكنه لم يحسن الاحتىال فى وقاعه فتأذى فى مؤخره ولم يدر أن الطائر انما يقع على زمكة ولم يعمل له ذنباً» .

فقد تأتى له الطيران لمسافة بعيدة والتغلب على جاذبية الارض حتى يهبط بارادته غير أنه لم يحسن الهبوط احسانه للطيران فأصيب فى مؤخره مجرد اصابه عبر عنها بأنه «تأذى فى مؤخره» فحق لمعاصره مؤمن بن سعيد الذى اشتهر بمهاجاته أن يصور نجاح تلك المحاولة بقوله / نفج/ج ٣/٢٧٤

يطم على العنقاء فى طيرانها اذا ماكسا جثمانه ريش قشعم

ومن تعقيباتى على بعض ما أورده المرحوم العلامة عبد السلام هارون فى الجزء الاول والوحيد المطبوع من «كناشة النوادر» .

(أ) جاء فى كناشة النوادر ص ٦٢ ، ٦٣

مقاومة الجراد :

ظاهرة حضارية أصبحت ذات شأن كبير فى عصرنا ، وهى الآن داخله و نطاق التعاون والتنظيم الدولى . والجراد آفة خطيرة تقضى على الزروع والثمار . ان لم تقاوم مقاومة جادة اهلك الحرت والزرع والغلات .

جاء فى تاريخ ابن الوردى فى حوادث سنة ٧٤٨ وفى المحرم ص ٦٣ ظهر بين منبج والباب ، جراد عظيم ، من بزر السنة الماضية . فخرج عسكر من حلب ، وخلق من فلاحى النواحي الحلبية ، نحو أربعة آلاف نفس ، لقتله ودفنه ، وقامت عندهم أسواق ، وصرفت عليهم من الرعية أموال .

وهذا النص يظهرنا على ما كان من التعاون المتكامل ، يشترك فيه الجيش مع الفلاحين ، وتساق فيه التبرعات الشعبية ، وتنظم له حملة شاملة تقام فيها الأسواق المنظمة ، ولا ينتهى فيه الأمر الى اباداة الجراد ، بل يشفع ذلك بدفنه ، مبالغة فى الابداء ، واحتراسا من فقس البيض .

وفى ذلك يقول ابن الوردى :

قصد الشام جراد سن للغلات سنا
فتصالحنا عليه وحفرنا ودفننا

وهناك نص سابق على النص الذى أورده الشيخ عبد السلام هارون بشأن المقاومة للجراد .. فقد ورد فى « المعجم فى أصحاب القاضى الصدفى » ص ١٩٩ أن أبا على المنصور بن محمد بن الحاج داود بن عمر الصنهاجى الممتونى « ناب عن أبى زكريا بن غانية فى ولاية بلنسية أثناء حركاته وغزواته .. وأضر الجراد بأهلها فى بعض الأعوام ، فكان هو الخارج بهم لآبادته ، وربما اشتد فى ذلك على الناس حتى قال أبو الحسن ، المعروف بابن الزقاق ..

لنا ملكان حازا كل فخر بما ملكاه من رق الأعادى
فيحسبى للفوارس مستعد وأنت أبا على الجراد

والبيتان فى ص ١٢٨ من ديوان أبى الحسن على بن الزقاق المتوفى بين ٥٢٨ ، ٥٣٠ هـ ومعنى هذا أن واقعة مقاومة المنصور بن الحاج للجراد كانت قبل التاريخ المذكور فى كناشة هارون .

خيال الظل :

وفى « كناشة النوادر » ص ٩ . أن خيال الظل « هو الأصل الاول للسينما المعاصرة ، ان تتحرك الأشخاص والأشكال خلف ستر وقد سلب عليها الضوء ، فتبدو صورها متحركة من خلف الستر . ومن أقدم النصوص التى سجلت فيها هذه الظاهرة . قول ابن الجوزى المتوفى سنة ٥٩٧ هـ منذ ثمانية قرون :

رأينا خيال الظل أعظم عبرة لمن كان فى أوج الحقيقة راقى
شخوص وأشكال تمر وتنقضى وتفننى جميعا والمحرك باقى

النجوم الزاهرة ٦ : ١٧٦

وكلامه هنا مطوى على أمرين :

أولهما : ما يقرره من أن الخيال هو الأصل الاول للسينما وهو ما نتابعه فيه ونقره عليه استنادا الى قيام هذا الفن على حركة الأشخاص والأشكال خلف الستر وتسليط الضوء عليها كما وضع العلامة أحمد تيمور باشا فى كتابه « خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب » ص ١٩ ، ٢٠ فقال انهم « يتخذون له بيتا مربعا يقام برواق من الخشب ، ويكسى بالخيش أو نحوه من الجهات الثلاث ، ويسدل على الوجه الرابع ستر أبيض يشد من جهاته الأربع شدا محكما على الأخشاب ، وفيه يكون ظهور الشخوص ، فاذا أظلم الليل دخل اللاعبون هذا البيت ، ويكونون خمسة فى العادة .. فاذا أرادوا اللعب أشعلوا

نارا قوامها القطن والزيت تكون بين أيدي اللاعبين ، أى بينهم وبين الشخصوس
ويحرك الشخص بعودين دقيقين من خشب الزان ، يمسك اللاعب كل واحد بيد ،
فيحرك بهما الشخص على ما يريد ، وتتخذ الشخصوس من جلود البقر ثم
يصبغونها بالأصباغ على ما تقتضيه ألوان الوجوه والثياب وأجسام الحيوان
وجذوع الأشجار وأوراقها وثمارها وأحجار المباني وغير ذلك - بحيث اذا
عرضت « الصور » أمام ضوء النار المشتعلة ظهرت زاهية بهية لشفوف تلك
الجلود » وهذا الوصف لآلية الخيال هو ما أطلق عليه ابراهيم حمادة في كتابه
« خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال » « ميكانيكية المخيلة » وهى ميكانيكية
قريبة للغاية من فن السينما الى حد يمكننا من الجزم بأن فن « السينما » لا يعدو
أن يكون تطويرا لخيال الظل وبناء على قواعده .

ومما يؤيد تلك الوشحية بين الفنانين أن تيمور ص ١٩ يعلل لدروس فن الخيال
بظهور السينما فبعد أن كان للناس شغف به في مصر حتى أوائل القرن الرابع
عشر الهجرى « اخترع الافرنج (الصور المتحركة) وكثرت أماكن عرضها في
مصر ، فأكب الناس عليها وهجروا أماكن الخيال فأبطلت » .

أما الامر الثانى فهو اشارته الى أن أبيات ابن الجوزى ت ٥٩٧ هـ من أقدم
النصوص التى سجلت فيها ظاهرة خيال الظل ، وهو قول لم يضيف اليه
الدارسون العرب فيما نعلم شيئا الى اليوم (*) فيما عدا استثناء واحدا سنقف
أمامه في موضعه وجماع الامر أن الدراسات التى عنيت بالخيال - انتهت الى
ما ذكره ابراهيم حماده في ص ٩ من « كتابه خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال »
من أن « أقدم الاشارات العربية التى وردت عن خيال الظل (المصرى) ترجع
الى أواخر العصر الفاطمى وذلك عام ١١٧١ م / ٥٦٧ هـ » و « توجد اشارات أقدم
منها لكنها خارج النطاق الجغرافى المصرى » في عهد مظفر الدين صاحب أربل
(العراق ٥٤٩ - ٦٣٠ هـ) .

أما فى الاندلس فتوجد اشارتان الى معرفة الاندلسيين لخيال الظل قبل
المشاركة (مصريين وعربا) بنحو قرن وربع وهذا ما لم ينتبه اليه من قبل أحد
من الباحثين .

وقد وردت الاشارة الاولى فى الذخيرة ق ١ م ٢ ص ٦٥٠ تضاعيف رقعة
للوزير الكاتب أبى جعفر أحمد بن عباس المتوفى ٤٢٧ هـ يقول فى فصل منها
« فآقروا الطير فى وكناتها ، وأتركوا القطاة بمنامها ، وكونوا تجافيف الانس ،
وصور الحمامات ، وخیال الظل أو (كسر اب بقية يحسبه الظمان ماء حتى اذا
جاءه لم يجده شيئا) (*) » .

أما الثانية فقد وردت في فصل من إحدى مقامات الوزير الكاتب أبي حفص عمر بن الشهيد - الذي لا نعرف عن تاريخ مولده ووفاته غير قول الحميدى في جذوة المقتبس في تاريخ علماء الأندلس ج ٢ ص ٤٧٨ « وقد شاهده في حدود الأربعين وأربعمئة بالمرية ، وكتبت من أشعاره طرفا » يقول ابن الشهيد في قطعة من مقامته التي أثبتتها ابن بسام في الذخيرة القسم الأول - المجلد الثاني ص ٦٧٦ - ٦٧٧ « وملنا الى منزل بدوى ، ذى هيئة وزى .. ثم مال بنا الى بيت مكس . منوع مجنس قد جلله حصرا بدوية وغشاه بسطا يدوية ، ومد فيه شرائط وحبالا ، كأنه يريد أن يخرج خيالا وعلق منها غلائل وملاءات وهمامين وسراويلات ، وكم شئت من خرق معصفرة ، وعصائب مزعفرة ، حتى المقنعة والخمار ، والدلال المستعار » وإذا كان ابن عباس قد أتى على ذكر الخيال عرضا فان وصف ابن الشهيد يشف عن معرفة بهذا الفن والمقام بأدواته ، حين عدد ما اجتمع للبدوى في بيته من حصر وبسط وغلائل وملاءات ، وهمامين وسراويلات وخرق معصفرة وعصائب مزعفرة ومقانع وخمر وجسم أو شعور مستعارة .

وأشار الى ما مده البدوى من شرائط وحبال شأنه في هذا شأن مخرج الخيال ، فأوفى على جانب من الأدوات المعدودة فيما تقتضيه ميكانيكية المخيلة ؛ من بناء للديكور أو تنسيق لمكان المخيلة بحيث يوحى ببيئته ما أو عصر بعينه ومن تعدد لأشكال الملابس وألوانها وقطعها بحيث تسعف مخرج الخيال في لباس الشخص أو لبوس الحال التي تضعها فيها الحكاية المخيل بها .

ولا تضمن علينا مصادر التراث الأندلسى بإشارة ثالثة لسبق الأندلسيين للمشاركة في معرفة فن المخيلة وفي ظهوره عندهم في شكل يخالف فى ميكانيكية المخيلة الشكل الذى عرفه المشاركة وألفوه الى حد كبير ففى « الأخلاق والسير فى مداواة النفوس » لابن حزم الأندلسى ت ٤٥٦ هـ ص ١٢١ يقول ابن حزم : « أشبه ما رأيت بالدنيا خيال الظل . وهى تماثيل مركبة على مطحنة خشب ، تدار بسرعة فتغيب طائفة وتبدو أخرى » .

وقد نبه د. الطاهر مكى محقق الكتاب/هامش ص ١٢١ لكن « هذه الفقرة باللغة الأهمية في التأريخ لفن خيال الظل . لأنها تعنى أنه وجد في الأندلس في فترة مبكرة ، تعود الى أواخر القرن العاشر أو أوائل القرن الحادى عشر الميلادى » .

ويجدر بنا أن نضيف الى هذا أن النص يجلو لنا صورة مجهولة ومتقدمة في ذات الوقت لميكانيكية المخيلة فقد استبدلت التماثيل بالشخوص بما يلزم أن يستبدل بحركة الممثلين أفكارا وصورا تتولد من أشكال التماثيل وأجناسها وأوضاعها وملابسها وعلائقها بالسياق العام أو بالايحاء الكلي لمجموع الصور ولما يحتمل وجوده من تساوق أصوات المخائيلين مع حركة الشخوص أو ما يسمى في فن السينما بالدوبلاج . وقد يكتفى بالحركة السريعة للتماثيل على مطحنة الخشب بما يمكن أن يكون أول ظهور للسينما الصامتة .

عجائب المصارعات :

وقف الشيخ هارون في كناشته ص ٦٧ أمام نادرة أوردها الأمدى في كتابه « المؤلف والمختلف » وهو يترجم للملاعب الأسنة أوس بن مالك الجرمي فقال « كان أوس شاعرا وعضت اللبوة منكبه فعض بأنفها وقال :

أعض بأنفها وتعض ركني كلانا باسل بطل شجاع
فلولا أن تداركني زهير بنصل السيف أفنتني السباع

وتذكرنا نادرة الشيخ هارون بمصارعة أخرى تدرج في عجائب المصارعات اد حكى الأمير أسامة بن منقذ في « كتاب الاعتبار » ص ١٠٠ أنه شاهد في حضرة الأمير معين الدين أنر وزير شهاب الدين محمود بدمشق ، غلبة خروف على أسد ، إذ « كان بمدينة دمشق جرو أسد قد رباه سباع معه حتى كبر وصار يطلب الخيل وتأذى الناس به ، ف قيل للأمير معين الدين رحمه الله وأنا عنده : هذا السبع قد أذى الناس والخيل تنفر منه وهو في الطريق .. فقال : قولوا للسباع يجيء به . فقال للخوان سلار (*) . أخرج من ذبائح المطبخ خروفا الى قاعة الدار . ودخل السباع ومعه السبع ، فساعة رآه الخروف ، وقد أرسله السباع من السلسلة التي في رقبته حمل عليه فنطحه ، فانهزم السبع وجعل يدور حول البركة والخروف حوله يطرده وينطحه ، ونحن قد غلبنا الضحك عليه » .

ومن تقييداتي الأندلسية في هذا الباب ما ذكره لسان الدين ابن الخطيب في ديوانه الصيب والجهام ص ٤٦٤ من قوله « ... ارتجالا بين يدي السلطان أبي عثمان وقد تجاول بين يديه الأسد والثور فظهر الثور :

أنعام أرضك تقهر الأسادا طبع كسا الأرواح والاجسادا
كسان الهزبر محاربا فجزيته بجزاء من في الأرض رام فسادا

(*) مدير المطبخ بالتركية .

ثبت المصادر والمراجع

أولا : المصادر

- ١ - ابن الأثير : محمد بن عبد الله القضاةى البلسى (ت ٦٥٨ هـ) : المعجم فى أصحاب القاضى الصدى . تحقيق : إبراهيم الأبيارى دار الكتاب المصرى ، القاهرة . دار الكتاب اللبنانى - بيروت الطبعة الأولى ١٩٨٩ م .
- ٢ - أسامة بن منقذ : (ت ٥٨٤ هـ) : « كتاب الاعتبار » مراجعة وتدقيق : د. حسن الزين دار الفكر العربى الحديث . بيروت - لبنان ١٩٨٨ .
- ٣ - ابن بسام الشنقرينى : على بن بسام (ت ٥٤٢ هـ) : النخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، القسم الثانى ، المجلد الاول تحقيق : د. احسان عباس . دار الثقافة - بيروت - ١٩٧٩ ، القسم الثانى - المجلد الثانى تحقيق : د. احسان عباس دار الثقافة . بيروت ١٩٧٨ .
- ٤ - ابن بشكوال : خلف بن عبد الملك (ت ٥٧٨ هـ) : الصلة الجزآن الاول والثانى تحقيق إبراهيم لابياري ، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دار الكتاب اللبنانى بيروت ، ط ١ سنة ١٩٨٩ .
- ٥ - ابن بطوطة : محمد بن عبد الله اللواتى الطنجى (ت ٧٧٩ هـ) : تحفة النظائر فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار . مطبعة التقدم بمصر ، ط ٢ ، سنة ١٣٢٢ هـ .
- ٦ - ابن حزم الاندلسى : على بن أحمد (ت ٤٥٦ هـ) : التقريب لحد المنطق والمدخل اليه بالألفاظ العامية والأمثلة الفقهيّة ، تحقيق د. احسان عباس ، مكتبة الحياة ، بيروت ، ١٩٥٩ م .
- ابن حزم الاندلسى : الأخلاق والسير فى مداواة النفوس : تحقيق د. الطاهر مكى ، دار المعارف بمصر ، ط ١ ، سنة ١٩٨١ .

- طوق الحمامة في الالفه والألاف : تحقيق د. الطاهر مكي ، دار المعارف ، بمصر ، ط ٣ ، ١٩٨٠ .
- ٧ - الحميدى : محمد بن فتوح (ت ٤٨٨ هـ) :
جذوة المقتبس في تاريخ علماء الاندلس ، الجزء الثانى تحقيق ابراهيم الابيارى ، دار الكتاب المصرى ، القاهرة ، دار الكتاب اللبنانى . بيروت ، ط ٢ ، سنة ١٩٨٩ .
- ٨ - الحميرى : محمد بن محمد بن عبد المنعم (ت ٩٠٠ هـ) :
الروض المعطار في خبر الاقطار ، تحقيق د. احسان عباس ، مكتبة لبنان ، سنة ١٩٨٤ .
- ٩ - ابن حمديس الصقلى : عبد الجبار بن أبى بكر (ت ٥٢٧ هـ) :
ديوانه ، دار صادر ، لبنان . (د. ت) .
- ١٠ - ابن الخطيب : لسان الدين محمد بن عبد الله (ت ٧٧٦ هـ) :
ديوان الصيب والجهام والماضى والكهام ، دراسة وتحقيق د. محمد الشريف قاهر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط ١ ، سنة ١٩٧٣ .
- ١١ - ابن زيدون : أحمد بن عبد الله (ت ٤٦٣ هـ) :
ديوانه ، شرح وتحقيق د. محمد سيد كيلانى ، مطبعة البابى الحلبي بمصر ، ط ٣ ، ١٩٦٥ .
- ١٢ - ابن سعيد المغربى : على بن موسى (ت ٦٨٥ هـ) :
المغرب ، المجلد الأول ، تحقيق د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر ، ط ٣ ، سنة ١٩٧٧ .
- ١٣ - ابن الفرضى : عبد الله بن محمد (ت ٤٠٣ هـ) :
تاريخ علماء الاندلس ، ج ٢ ، تحقيق : ابراهيم الابيارى ، دار الكتاب اللبنانى المصرى ، ط ٢ ، سنة ١٩٨٩ .
- ١٤ - ابن قتيبة : أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت ٢٧٦ هـ) :
المعارف ، تحقيق : ثروت عكاشة ، دار المعارف بمصر ، ط ٤ ، ١٩٨١ .
- ١٥ - المقرئ : أحمد بن محمد (ت ١٠٤١ هـ) :
نفح الطيب الجزآن : الاول والثالث تحقيق د. احسان عباس ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ .

ثانيا : المراجع

- ١٦ - أحمد تيمور :
خيال الظل واللعب والتماثيل المصورة عند العرب . لجنة نشر
المؤلفات التيمورية ، القاهرة ، ط ١ ، ١٩٥٧ .
- ١٧ - ابراهيم حمادة :
خيال الظل وتمثيلات ابن دانيال المؤسسة المصرية العامة للتأليف
والترجمة ، سنة ١٩٦٣ .
- ١٨ - د. عبد الحميد يونس :
معجم الفولكلور . مكتبة لبنان ، ط ١ ، (د . ت .
- ١٩ - عبد السلام هارون :
كناشة النوادر ، القسم الاول . مكتبة الخانجي ، القاهرة ١٩٨٥ .

الدكتور محمد أحمد الشافعى

الحداثة العباسية فى قرطبة

دراسة فى نشأة الموشحات الأندلسية

تقديم

هذا العمل مغامرة محمودة العواقب ، وليست كل المغامرات كذلك . انه بحث عن نشأة الموشحة هذا الفن الشعري العظيم الذى توصلت اليه العبقريّة العربية فى الاندلس . والبحث عن النشأة عمل يشبه عمل علماء الآثار فى الحفريات ، فلا يجدون أمامهم الا أوانى فخارية مهشمة يحاولون عبثا جمعها واعطاءها صورتها الاولى غير المعروفة فيفشلون ، لكنهم خلال هذه العملية ينجحون فى رؤية بعض زوايا وانحناءات وزخارف تلك الصورة الاولى ، ومع هذه الرؤية ومواصلة العملية يقتربون من الصورة المنشودة ، ومن وظائفها بل ومن طبيعة الحياة الماضية التى أنتجتها .

وحتى يمكن تحقيق مزيد من النجاح ، لا ينبغي اهمال الشظايا الصغرى من الفخار بل لا ينبغي اهمال الشكل الذى تأخذه قطع الطين الملتصقة به ، فلعلها احتفظت بعنصر شكلي مفقود . وهذا سيحدد خطوط خطة عملنا فى هذا البحث .

سنبدأ العمل بمنطقة مأمونة نسبيا . انها الموشحات نفسها ، تلك الموشحات التى وصلت لطور النضج والكمال ، والتى أيضا فقدت علاقتها بمنبتها « الاندلس » ، فوصلت اليها مواطننا أندلسيا نبيلًا لكنه منفى لا نعرف على وجه اليقين مكانته الاجتماعية فى وطنه المفقود ، ولا وظائفه أو نسبه أو أهله أو سلالته . ان الموشحة الآن اما تراث غنائى شعبي يتفرق فى العالم العربى ، وربما الاسبانو - أمريكى أيضا كما سنرى ، واما تراث موسيقى يتوقع فى قاعات معاهد الموسيقى واما لون من ألوان الرقص الشعبى الحى فى مكان ما ،

وأما أخيراً نص صامت في زوايا كتاب يطلع عليه شاعر فنان أو كاتب شاعري الروح ، فيجد النص وقد نطق أمامه بلسان الأوتار أعذب الأنغام الملهمة .

سنحاول التعرف على الشكل الخارجى للموشحة في صمتها المكتوب ، فقد لاحظت أن أغلبية الناس اليوم - حتى بين المتخصصين في الأدب - لا يعرفون الكثير عنها ، فضلاً عن إتاحة الفرصة لكل قارئ لهذا العمل أو باحث حول الموضوع ، لمعرفة هذا الشكل ، فانه ضرورى لاثارة نقاط العمل البحثى حول نشأة فن التوشيح ، وهو الهدف الاستراتيجى لهذا الكتاب .

وبعد هذه الخطوة الاولى سنلقى نظرة على الاندلس في اللحظة التاريخية التى نسب اليها اختراع فن التوشيح . وهذه الخطوة سوف تسوقنا الى جذور مشرقية تتمثل في الحداثة العباسية في مجال الشعر والموسيقى . ثم تأتى الخطوة التالية ، وهى دراسة مصير هذه الحداثة في الاندلس وصيغتها الاندلسية المتمثلة في الموشحة .

نأمل بعض التوفيق من الله تعالى لهذه المحاولة التى تحاول الاقتراب من هدف بعيد .

الفصل الأول

الشكل الخارجى للموشحة

- ١ -

الكلمة وتاريخ غامض

الموشحة كلمة قديمة ، أول بروز لها يعز علينا الامساك به ، فعلى بروز البحث المعجمى عند العرب الا أنه لم يخطر ببالهم فكرة المعجم التاريخى ، لافتقار الحس التاريخى بالجملة فى العصور الوسطى على الرغم من المعية مقدمة ابن خلدون التى لم تترك أثرا واضحا حتى عند ابن خلدون نفسه عندما كتب تاريخه ، فقد كان العصر مالطة ، وكانت المقدمة أذانا فيها ، وان ذهب بنا الظن ان الغرب وحده الذى قد سمع هذا الأذان ، واستجاب له .

ومع ذلك فسوف نحتكم الى قاعدة لغوية حكمت التطور التاريخى لدلالات الكلمات فى العربية - وأيضا فى كل اللغات القديمة - وهى أن الاستعمال الحسى قد سبق استعمال المفردة فى دلالات ترتبط بالتجريد أو بالمسميات الحضارية المتطورة . ونقصد بالاستعمال الحسى اطلاق أسماء على مفردات الطبيعة ثم نقلها لتسمية منتجات الانسان المادية والفكرية . ولا شك أن المرحلة الاولى ، وهى مرحلة الاستعمال الحسى ، قد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالأسطورة ونحن نفتقد هذه المرحلة تماما فى وعينا باللغة العربية ، والبحث فيها قد يدخل فى تخصصات عديدة والمسام بكل اللغات السامية . ونضرب مثلا أوليا بكلمة «عقل» فهى تطلق على الحبل الذى تربط به الناقة ، ثم انتقلت الى الدية ثم انتقلت الى الحجر والنهى ضد الحمق ثم الى أداة ذلك (المخ) ثم الى فعل ذلك المخ (الحكمة والروية والتفكير) . ورغم التدرج من الحسى الى التجريدى ، فأننا نفتقد الاستعمال السابق المرتبط باطلاق التسمية على واحدة من مفردات الطبيعة فى تجرد من الاسطورة أو امتزاج بها ، ومثل ذلك كلمة الشريعة فى انتقالها من النهر الى التقنين السماوى ثم الى التقنين جملة فى مثل قولنا (شريعة الغاب) . الا أن كلمة الشريعة قد سبقت كلمة العقل بمرحلة ان نعرفها مذ كانت اسما لعنصر من عناصر الطبيعة ، ونضرب مثلا آخر موازيا لمثل العقل وسابقا عليه

في كلمة وشيجة فهي ما نبت من القنا والقصب ملتفاً ، ثم هي عرق الشجرة ، ثم عرق الأذن ، ثم ليف يقتل ثم يشبك بين خشبتين ينقل فيها البر المحصود وغيره (وهنا نلتقى بأول مرحلة نعرفها عن العقل) ثم هي الرابطة بين الأقارب ثم هي الرابطة بين الاصدقاء والمحبين أو صفة لتلك الرابطة .

فالموشح اذن كمصطلح أدبي هو آخر استخدام مستحدث للكلمة حتى بداية الربع الأخير من القرن الثالث الهجري ، لا بد وقد سبقه استخدامات أخرى قديمة منذ المرحلة الحسية الاسطورية حتى مرحلة الاصطلاح حين ولادة المصطلح في بلاط الامير عبد الله الأموي بقرطبة الاندلس في ذلك الربع الأخير من القرن الثالث الهجري ولادة مليئة بتداخل الألوان القوسقزحية .

وبالرجوع الى المعاجم ، والى شيء من تطبيق القاعدة المقترحة فيما مضى ، نرى أن أول استعمال له هو في تسمية الديك اذا كان له خطتان (كالوشاح) . ويجارى هذا الاستخدام في القدم مؤنث الكلمة : موشحة، فهي تطلق على الطباء والشاة والطير : التي لها طرتان من جانبيها .

ويؤيد هذا التصور ميل العرب المباليغ فيه الى اطلاق عشرات (وأحيانا مئات) الأسماء على الحيوانات طبقاً لتعدد أحوال وألوان هذه الحيوانات ، ونذكر هنا صرخة أبي العلاء في وجه من سبه بقوله : « يا كلب » حيث قال : « الكلب الذي لا يعرف للكلب سبعين اسماً » . ثم بعد ذلك ظهور الكلمة في شكل آخر من الاشتقاق في تسمية الماعز حيث تطلق كلمة (الوشحاء) على الماعز السوداء الموشحة ببياض . ثم أيضاً سيطرة تداخل الألوان على التسميات الحيوانية ، وارتباطها بطوطمية معينة ، وبضروب من السحر والبقايا الأسطورية . ونضرب مثلاً (وتوجد عشرات الأمثال ، ولكننا نختار ما يخدم غرضنا) بإطلاق المطوقة على الحمام الذي يحيط برقبته طوق من لون يخالف جملة لون الحمامة . ثم من تراثنا السحري المعاصر الموروث من قديم الزمان بربط السحرة عملهم السحري بذبح حيوان له لون معين وخاصة « الديك » . ثم نذكر معجزة البقرة الصفراء الفاقع لونها السارة للناظرين التي وردت قصتها في سورة البقرة . وآخر ما نرجع به هذا القدم لاستعمال كلمة موشح هو تصورنا المنطقي أن الوشاح كحلي للمرأة كان محاكاة لوشاح طبيعي ، فكما وصف الشعر المرأة بصفات الحيوانات الجميلة ، فإن أول ثياب لبسها الانسان كانت من جلد الحيوانات ، وستكون مرحلة الغزل والنسيج والتصميم للأزياء بالضرورة فيها محاكاة للألوان البراقة والأشكال الجمالية لهذه الألوان في الحيوانات عامة والطيور خاصة ، ولا سيما الموشح من الديوك الذي

هو صاحب الغناء اليومى المطرب الذى يوقظ الناس كل صباح ، وملاً « ليااليهم العربية » لمدة ألف ليلة وليلة بالصياح الصداح ، الذى يصمت لسماعه « الكلام المباح » ، من شفتى مليكة النساء « شهر زاد » للملك « شهر يار » .

وينتقل استعمال لفظ الموشح من الديك الى خصر المرأة . يقول الحارث ابن خالد فى واحد من مدن معبد (الأغانى ج ٩ ص ٢٢٦) :

خمصانة قلق موشحها رؤد الشباب علابها عظم

والموشح ، هو الخصر ينقعد عليه الوشاح . والوشاح كما ورد فى المعجم الوسيط : «خيطان من لؤلؤ وجوهر منظومان يخالف بينهما معطوف أحدهما على الآخر» ، وهو أيضا « نسيج عريض يرصع بالجوهر ، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها » . وأما اللسان : « فالوشاح والانشاح على البديل ... كله حلى النساء ، كرسان من لؤلؤ وجوهر منظومان مخالف بينهما ، معطوف أحدهما على الآخر ، تتوشح المرأة به » .. والجوهرى : « الوشاح ينسج من أديم عريضا ، وتشده المرأة بين عاتقها وكشحيها . والرجل يتوشح بسيفه وبحمائل السيف ، وبلجام حصانه ، ويثوبه . والوشاح السيف . وفى ظنى أن الاستعمالات الأخيرة « السيف واللبام والثوب » أقرب الى المجاز .

والكرس مفرد المشنى « كرسان من .. » حسب اللسان : « القلائد المضموم بعضها الى بعض ، وكذلك هى من الوشح (جمع وشاح وغيرها) ونحوها . ويقال قلادة ذات كرسين وذات أكراس ثلاثة اذا ضمنت بعضها الى بعض ؛ وأنشد :

أرقت لطيف زارنى فى المجاسد وأكراس در فصلت بالفرائد

ومنه جاء اسم الكراسية ... والكروس الهجيمى من شعرائهم » .

وتفسير كلمة كرس يقلل من قيمة شرح المعجم الوسيط لكلمة الوشاح « خيطان من ... الخ » فقد أخذ شرح اللسان واستبدل خيطان بكرسان . ولعل معه العذر لغموض شرح اللسان ، ولكننا نظن أن الوشاح نوع من القلائد التى لها شكلان : الشكل الاول لا يوجد الا مزدوجا ويطلق عليه « الكرسان » مثل لفظة «المقصان» التى تطلق على هذه الآلة المزدوجة الحد القاطع ، وهو فى هذه الحالة يستخدم كحزام يربط به الخصر «خمصانة قلق موشحها» . ويكثر الشعراء المتأخرون من ربط الوشاح بالخلخال حيث يصلصل الوشاح ويصمت الخلخال ، لامتلاء فى

الساق الريان يمنع الخلخال من الحركة والتصويت وانضمام في الموشح (الخصر) يقلق الوشاح ويحركه فتضطرب أحجاره فيصل ، ومن ثم فالوشاح في استدارة الخلخال لكنه مزدوج ضفر بعضه على بعض بشكل لا يحول دون اصطدام أحجاره المفصلة رغم انضمامها على بعضها (وأكراس در فصلت بالفرائد) . والشكل الثانى هو نسيج أو جلد عريض تشده المرأة بين عاتقها وكشحيها (أدوارا أدوارا) . وهذا يفسره قول اللسان : «والوشاح كله حلى النساء» .

ومن الطريف ارتباط الكلمة «كرس» بالشعر ارتباطا غامضا ، لكنه قد يكون ذا صلة بالموشح ، فمنها اشتقت كلمة «كروس» ، وهو الهجيمى من شعرائهم . المشكلة من هو الهجيمى من الشعراء ؟ والهجم هو الدخول بغير إذن أو الاغارة . فهل التصغير هنا شبيه باستخدامنا كلمة شويعر ؟ وهل يصبح الهجيمى هو الشاعر الدخيل على الشعر الذى يغير على شعر غيره ؟ أليست القصيدة الموشحة تبدأ بالاغارة على خرجة الغير أو نص مستعار (غالب الظن) من أغنية شعبية ؟ وكلمة الهجم في بعض معناها لها معنى ضم الاشياء الى بعضها بعضا ، الامر الذى يتضمنه لفظ كرس ، ومن ثم لفظ الموشح ، . وبيت مهجوم (حسب اللسان هو بيت حلت أطنابه فانضمت سقابه أى أعمدته . فهل انتقل الاستعمال - على سبيل المجاز - الى بيت الشعر المستعار الذى تبني عليه الموشحة ويطلق عليه خرجة ؟ من المفيد في هذا المقام أن نحكى قصة : «التقى كثير والحزين الدلي (كان هجاء خبيث اللسان ساقطا يرضيه اليسير ويتكسب بالشعر وهجاء الناس) بالمدينة في دار ابن أزهري في سوق الغنم ، فضمهما المجلس . فقال كثير للحزين : ما أنت بشاعر يا حزين ، انما توصل الشيء الى الشيء (نفس وصف البيت المهجوم) فقال له الحزين : أتأذن أهجوك ؟ قال : نعم . وكان كثير قال قبل ذلك ، وهو ينتسب الى بنى الصلت بن النضير بن كنانة :

أليس أبى بالنضير أو ليس اخوتى بكل هجان من بنى الصلت أزهرا
فان لم تكونوا من بنى الصلت فاتركوا أراكما بأذيال الخمائل أخضرا
فقال له أبياتا بالغة الفحش وخبث اللسان أخفها :

وما أنتم منا ولكنكم لنا عبيد العصا ما ابتل في البحر عائم

وتروى الرواية بشكل آخر : كان الحزين الكتانى قد ضرب على كل رجل من قريش درهمين في كل شهر ، منهم ابن أبى عتيق ، فجاءه لأخذ درهميه على حمار

له اعجف .. وكان كثير مع ابن أبي عتيق ، فدعا ابن أبي عتيق للحزين بدرهمين . فقال الحزين لابن أبي عتيق : من هذا معك ؟ قال : .. كثير .. وكان (كثير) قصيرا دميما . فقال الحزين : أتأذن لي أن أهجوه ببيت من شعر ؟ قال : لا ! لعمرى لا آذن لك أن تهجو جليسى ، ولكنى اشترى عرضه منك بدرهمين آخرين ودعا له بهما . فأخذهما ثم قال : لا بد من هجائه بيت . قال : أو اشترى ذلك منك بدرهمين آخرين ، ودعا له بهما . فأخذهما ثم قال : ما أنا بتاركه حتى أهجوه . قال : أو اشترى ذلك منك بدرهمين . فقال له كثير : أئذن له . ما عسى أن يقول في بيت ! فأذن له ابن أبي عتيق . فقال :

قصير القميص ، فاحش عند بيته يعرض القراد باسسته وهو قائم

فوثب إليه كثير فلكره ، فسقط هو والحمار ، وخلص ابن أبي عتيق بينهما ، وقال لكثير : قبحك الله ! أتأذن له وتسفه عليه ! فقال كثير : أو أنا ظننته أن يبلغ بى هذا كله في بيت واحد ! .

وإذا جمعنا الروايتين ، فالحزين شاعر شعبي يبتز الناس بسلطة لسانه . ويصل الشيء بالشيء ، وهو مهزول مثل حمارة حتى أن كثيرا على قصره يلكره فيسقط والحمار . شاعر هزلى لعبوب يضحك الناس . وهو مهزول يكتفى بالدرهمين ، ولغته مأخوذة من الشوارع الخلفية لأية مدينة ! وهو في الرواية الأولى يغير على شعر كثير ينقصه ، وربما واصلا «صيغة شعبية» بأخرى من وحى المناسبة (في الأولى ردا على هجوم كثير ، وفي الثانية ! مجرد أن رأى وجهها قبيحا فوق جذع قزم !) فهل لشعبية وهزلية هذا الأسلوب من الشعر علاقة بالكرس ، الذى شكل مع كرس آخر الوشاح الذى توشح به لون من القصيد المقطوعى الذى تتشكل كل مقطوعة فيه من قسمين : قسم هزلى (الخرجة أو القفل) وقسم جاد (البيت) وهل تصبح كلمة «كروس» صيغة مبالغة (لها معنى التصغير) مثل كلمة «حزين» بالعامة المصرية اليوم ، وصحة اسم الشاعر (وكثير من الأسماء التراثية أفسدها التفصيح) بطل القصتين السابقتين صفة تلصق بالشاعر «الكروس» ، بمعنى ساخر : خائب (١) ؟ .

وأخيرا ترتبط كما رأينا مادة الكلمة في اللسان — بازدواج واقتران شيء بشيء ، وقد انتقل هذا الاستعمال الى البلاغة بمعان متعددة نذكر منها ما يعيننا .

(١) أبو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب من ٢٣ مجلد) ، مؤسسة جنال . بيروت . ج ٩ . الرواية الأولى ص ٧ ، والثانية ص ١١ .

يقول الجاحظ : « .. وعلى أن خطباء السلف ، وأهل البيان من التابعين بإحسان ما زالوا يسمون الخطبة التي لم تبتدىء بالتحميد وتستفتح بالتمجيد البتراء .. ويسمون التي لم «توشح» بالقرآن ، «وتزين» بالصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم بالشوهاء» . فالكلمة هنا ليست مرادفا للفعل «تزين» ، فليس القرآن للترزين ، وإنما معناها : تقرن .

وابن عبد الغفور بعد أن أنهى حديثه عن النثر المغصن بدأ فوراً في الحديث عن النثر المفصل وقال في تعريفه : «وسمينا هذا النوع من البيان المفصل ، لأنه فصل فيه المنظوم والمنثور ، فجاء كالوشاح المفصل ونظير ذلك قول أبي محمد المهلبى :

(رأيتَه فصيح الإشارة لطيف العبارة)

إذا اختصر المعنى فشربة حائم

وان رام اسهاباً أتى الفيض بالمد (١)

فهنا تطرح كلمة الوشاح دون اصطلاح بل هى تشبيه ينبه لدلالة الكلمة عند الأندلسيين ، وهو قرن الشيء بالشيء دون امتزاج ودون انفصال .

الدلالات السابقة ستكون موضع اختبار في الفصل الأخير من الكتاب .

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الاول ص ٦٥ - ٦٩ .

الشكل الخارجى للموشحة

- ٢ -

تعريف

الموشح قصيدة شعرية ، وتعد أحد الأجناس الأدبية المستقلة التى تنتمى للشعر العربى الغنائى . وقد اخترع هذا الجنس الادبى «فى صورته التى وصل إلينا بها - أهل الاندلس .

وقد حد (عرف) ابن سناء الملك المصرى الموشحة بهذه الكلمات : «الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص . وهو يتألف فى الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ، ويقال له التام ، وفى الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له الاقرع . فالتام ما ابتدئ فيه بالاقفال ، والاقرع ما ابتدئ فيه بالابيات (١) » .

وهذا التعريف ملء بالمصطلحات التى تحتاج الى تعريف ، فهو يشير الى «وزن مخصوص» ، فما هو الوزن المخصوص للموشح ؟ ويتحدث عن أقفال وأبيات ، فما هى ؟ ثم موشح أقرع وتام ، فماذا يعنى ذلك ؟ التعريف غامض ! وحتى نفرض غموضه نحاول الاجابة على هذه الأسئلة بالتدرج فيما يلى .

علينا أن نستبدل بهذا التعريف تعريفا آخر يفتح لنا الطريق نحو اجابه الأسئلة . وينبغى صياغة التعريف المقترح بكلمات معاصرة وخالية من المصطلحات قبل كل شئ . لنحاول ذلك : «الموشح قصيدة شعرية غنائية مقطوعة ؛ أى تتشكل من مقطوعات مستقلة تتوالى واحدة وراء الأخرى رأسيا من أول القصيدة الى آخرها ، وكل مقطوعة تتشكل من قسمين يختلفان فى نظام القوافى ، وقد يختلفان فى الوزن أيضا ، فالمقطوعة الواحدة بها نظامان للقوافى داخل كل قسم ، وقد يتحد القسمان فى البحر العروضى وقد يستقل كل قسم منهما ببحر» . هذا التعريف من اقتراحنا ، وهو حتى الآن يستوعب تعريف ابن

(١) ابن سناء ، الملك دار الطراز فى عمل الموشحات (تحقيق : جودة الركابى) ، دمشق . ١٩٤٩ ص ٢٥ .

سنة الملك الذى لم يكتمل بعد ، فهو فى اتمام لما بدأ يعطينا مثالا للموشح التام ومثالا آخر للموشح الأقصر دون مزيد من الشرح ، ثم يقول : «والأقفال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها ، والأبيات هى أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم فى كل بيت أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزائها لا فى قوافيها ، بل يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر (١) .

وهذا يعنى أن القسم الاول من المقطوعة اسمه «بيت» ، والقسم الثانى اسمه قفل . وأن مجموعهما فى تتال رأسى هو واحدة من المقطوعات المتتالية التى تتشكل منها الموشحة . وحتى نفهم ذلك نورد موشحة كاملة لابن رافع رأسه (٢) .

مقطوعة (واحد)

١ الراح والرضاب ما فيهما حرج

٢ الا لكل بدع عن ديننا خرج

قفلى (صفر)

٣ طوبى لمن تروى من ذا وهذه

٤ مع من يمس زهوا فى ثوب لانه

٥ والقلب منى يهوى سر السداده

بيت (واحد)

٦ مرأشف عذاب من ثغر ذى فلج

٧ فيها دمي ودمعى هذا بذا مزج

قفلى (واحد)

مقطوعة (٢)

٨ يا حسن كل حسن اليأس بى أسا

(١) نفسه ص ٢٥ - ٢٦ .

(٢) ديوان الموشحات ، ٢ م (تحقيق : سيد غازى) . منشأة المعارف . الاسكندرية . ١٩٧٩ .
ح ١ ص ١٣ وما بعدها .

٩ يا جنتى وعدنى عدنى وقل عسى
١٠ أن تلتقى بجفنى وردا ونرجسا

بيت (٢)

١١ تحميمهما عضاب سلت من الدعج
١٢ وعقرب للسع دبت من السبع

قفل (٢)

مقطوعة (٣)

١٣ قد حارت الرياض فى روض خده
١٤ أجفانه مراض بأمر أسده
١٥ صعب فما يراض من طول صده

بيت (٣)

١٦ ما طاعت الصعاب الا عصا ولج
١٧ فى عزة ومنع ليتلف المهج

قفل (٣)

مقطوعة (٤)

١٨ كم قلت والعذول لو كان يسمع
١٩ حسبى أنا الملول أرضى وأقنع
٢٠ لكن أنا الحملول ما شاء يصنع

بيت (٤)

٢١ أكفف كم ذا العتاب عاتبتنى حجج
٢٢ ان الهوى لشرعى لى فى الهوى حجج

قفل (٤)

مقطوعة (٥)

٢٣ ما يوسف بن هود	الا كيوسففا
٢٤ في اليمن والسعود	والحسن والوففا
٢٥ وكم وكم وجود	لو جاد قد شفا
٢٦ كأنه السحاب	والروض والأرج
٢٧ من شامه يسمع	وأبصر ابتهج
	قفل (٥)

مقطوعة (٦)

٢٨ ان الرضى لغال	ما للرضى ثمن
٢٩ من سيد الموال	وخير مؤتمن
٣٠ تزهى به المعالى	والملك والزمن
٣١ للرزق منه باب	من أمه ولج
٣٢ أو قال ضاق ذرعى	لباه بالفرج
	قفل (٦)

مقطوعة (٧) «المقطوعة الأخيرة»

٣٣ لا أنسى إذ تغذت	هيفاء في السمر
٣٤ بشدوها وحنّت	لهزة الوتر
٣٥ تشكو لمن تشكت	من هجر من هجر :
٣٦ يا مم ! تننت لاب	بيت (٧) «البيت الأخير»
٣٧ دع ، هجر - مم - قطعى	ذا الوعد ، ذا الحجج
	فالقطة بى سمج
	قفل (٧) «القفل الأخير»

ما فات موشح مكون من سبع مقطوعات كل مقطوعة مكونة من قسمين بهذا التوالى : بيت — قفل ، ما عدا المقطوعة الاولى فهى مكونة من ثلاثة أقسام بهذا التوالى : قفل — بيت — قفل . وهذا يختص فقط بهذه المقطوعة دون غيرها . وفى الحقيقة القفل الذى تبدأ به لا ينتمى إليها ، وإنما الى الموشحة كلها لأسباب متعلقة بأن الموشح يعد للغناء . وأن أول الغناء يبدأ بكورس يردد هذا القفل ، ثم أنه يردده فى نهاية كل مقطوعة . بمعنى أنه لازمة متكررة أثناء الغناء فهو مضاف «بالقوة» لكل مقطوعة فى هذا النص وفى كل موشحة تبدأ به ، ويضاف إليها «بالفعل» أثناء الغناء . وفيما يبدو أنهم لم يكتبوه مكررا فى بداية كل مقطوعة بعد المقطوعة الاولى للاختصار من ناحية ، ولأن الامر كان مفهوما لهم من ناحية أخرى . ولعل الامر أكثر تعقيدا من ذلك كما سنوضح فيما بعد . ولذلك أطلقنا على هذا القفل الرقم (صفر) . وهكذا (القفل صفر) يطلقون عليه المطلع . وبالتفسير السابق ، فهو لا يعنى مطلع القصيدة فحسب بل هو مطلع كل مقطوعة .

وبالتالى فالمقطوعة بشكل حاسم — بما فى ذلك المقطوعة الاولى — تتكون من بيت ثم يليه قفل . أما القفل صفر فهو ينتمى للموشح كله وهو لازمة تسبق البدء بغناء كل مقطوعة . ومن ثم فالمقطوعة كنص أدبى مكونة من قسمين (بيت ثم قفل) وهى نفسها عند اطلاق الصوت فى الغناء تصير ثلاثة أقسام هى : (القفل صفر ثم بيت ثم قفل) . وبسبب ذلك يطلق على المطلع اسم انتقال لأنه قنطرة تنقل المغنى من الصمت الى الغناء عندما يبدأ . وهو أيضا ينقله من «نوبة غنائية الى أخرى» . ويرجع الفضل لمعرفة مصطلح الانتقال لابن قزمان فى مقطوعته الاخيرة من زجله رقم ١١٩ .

من تسع أبيات هى ازجال ، لس فيه طول
لسنه ذا مما يعجزنى شيئا نقول
وكن تريدك بويتات عاد لولا الفضول
لسم قط نقل بيت ولا انتقال الا ارتجال

فهو أقدم ظهور للمصطلح ، وقد ظهر أيضا في ديوان ابن عربي ، وبالتالى فاستخدام لفظ المطلع فيما يبدو هو استخدام متأخر استعير من القصيدة التقليدية ، حيث يطلق عادة على البيت الاول منها (١) .

واذا كنا قد عرفنا الهيكل العمودى للموشح وقسمى كل مقطوعة من مقطوعاته أن لنا أن نعرف ، حقيقة البيت والقفل ونظام القوافى والأوزان وأشياء أخرى كثيرة وردت في هذا التعريف منها على سبيل المثال الموشح التام والموشح الأقصر .

(١) راجع : ديوان ابن قزمان (تحقيق ف- كورينطى) ، المعهد الاسباني العربى للثقافة مدريد ١٩٨٠ ، ص ٧٧٨ . كذلك راجع : ستيرن . الموشح الاندلسى (ترجمة : عبد الحميد شبيحة) ، مكتبة الاداب ، ١٩٩٠ ، ص ٣٠- ٣٧ ، وهوامش المترجم هامة . فهو محقق وباحث وله صافات قيمة أثناء الترجمة .

الشكل الخارجى للموشحة

- ٣ -

عدد المقطوعات وأقسامها

يفهم من تعريف ابن سناء الملك أن الموشح يتكون من خمس مقطوعات في الأقل من ست مقطوعات على الأكثر . ومن الواضح أن كلامه غير دقيق ، فالموشح السابق من سبع مقطوعات وهناك موشحات من ثمانى مقطوعات (١) ، وربما من أكثر . ولا سيما في المراحل المتأخرة من تاريخ التوشيح .

وإذا عرفنا أن الموشحة ترتبط بنظام معين من الغناء ، هو «غناء النوبة» ، فلا حدود في الواقع لامتداد عدد مقطوعات الموشحة ، وأحيانا لا حاجة لأكثر من مقطوعة ، يقوم المغنون بتكرارها بمجرد الانتهاء من غنائها لساعات وساعات ولعل الموشحة الأولى - كما سنعرف بعد - كانت من مقطوعة واحدة ، ثم لزم الاكثار من المقطوعات لاستبعاد ملل المغنى والمستمع من ترديد نفس المقطوعة ، ويكتفى في حالة تعدد المقطوعات بترديد المطلع بعد كل مقطوعة لحفظ النغمة وانضباطها ، ويمكن عند ختام غناء الموشح المتعدد المقطوعات ترديد المطلع ثم العودة لغناء المقطوعة الأولى من جديد هكذا في دورة لا تنتهى الا بانتهاء نوبة الغناء وانفضاض مجلس الطرب .

وعدد أبيات الموشح يكون مساويا لعدد المقطوعات ، أما الأقفال فإذا وجد في الموشح القفل صفر (المطلع أو الانتقال) ، فإن عددها يزيد بواحد عن عدد المقطوعات أى أن :

موشح به ٥ مقطوعات = ٦ أقفال .

موشح به ٦ مقطوعات = ٧ أقفال ... وهكذا .

(١) ديوان الموشحات الاندلسية ، ج ٢ ص ٦٧١ ، ٦٨٨ موشح رقم ٤٦ ، وراجع موشحات ابن زمرك في : المقرئ . نفح الطيب ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٨ ، ص ٢٤٠ - ٢٦٦ حيث يصل عدد المقطوعات الى تسع في عدد من موشحاته .

وفي هذه الحالة يسمى الموشح «التام» أما إذا تساوت أعداد الاقفال والمقطوعات واختفى القفل صفر (وسنطلق عليه من الآن فصاعداً لفظ : المطلع) سمي الموشح «الأقرع» .

والموشح «الأقرع» نادر الوجود ، ويبدو أن السبب هو صعوبة غنائه ، ونخمن سر تسميته بالأقرع تحت احتمالين لا ثالث لهما فيما يحتمل النص :

١ - الاحتمال الاول : هو الضرورة الموسيقية والغنائية ، إذ ينبغي أن يحل محل تكرار المطلع كلازمة قرع شديد على الطبل أو على الأوتار ليصل اللحن الى قمة حدته ، أي باستعمال «الوتر الخامس» للعود (أو الدق أو الضرب المناسب على آلة أخرى) لاستخراج النغمة العاشرة الحادة حسب تقسيم اسحق الموصلي للنغمات (١) وربما بصيحات ابتدعها اسحق الموصلي قبل بدء النوبة (٢) .

٢ - الاحتمال الثاني : هو أن المطلع هو زينة الموشح وعموده الفقري ، حيث أن تكراره يحافظ على وحدة النغم وانضباط الايقاع ، فهو على رأس الموشح مثل الشعر على رأس الانسان ، وخلو الرأس منه يجعل صاحبه «أقرع» . وهنا نتساءل عما يحدث في حالة غياب المطلع . يظن أن المغنيين يستعملون «القفل واحد» مكانه (٣) . أما الباحث فله رأى آخر : وهو أن القفل الأخير أولى من القفل الواحد ، كما سنبين بعد قليل . وقد يستغنى المغنون عن تكرار أي قفل ويستعينون بزوائد من عندهم معروفة بينهم، والزوائد ألقاظ على نظام مخصوص يكتمل بها ميزان الموسيقى تضاف للكلام الشعري أو قد يتم تحقيقها بتجزئء الأشرطة الشعرية ، وتكرار بعض الأجزاء أكثر من مرة .

(١) راجع هذا البحث : زرياب ثم اسحق الموصلي ص ٨٦ . ثم ص ٢٦٤ - ٢٦٥ . ثم ص ٢٧٥ على التوالي .

(٢) نفسه .

(٣) الموشح الاندلسي ص ٢٧ ، ونستبعد مع ستيرن اقتراح بيدال من أن الموشح الأقرع معد للغناء أو الانشاد الفردي بعكس التام ، فهو غناء جماعي يتخلله غناء فردي ، فهو تقسيم متعسف ، فلا بد من موشح أقرع ، والشعري أيضاً لديه أكثر من موشح أقرع ، والمتصوفان من أنصار السماع . وموشحاتهما وزجالهما تعد للغناء الجماعي .

الشكل الخارجى للموشحة

— ٤ —

البيت

فى موشح ابن رافع رأسه رأينا أن كل بيت يتكون من ستة أشطار ، كل شطرين فى خط أفقى (يشبهان أحد أبيات الشعر العمودى) ، والبيت هكذا مكون من ثلاثة خطوط أفقية تتوالى رأسيا فى النظام التالى :

عمود (٢)

عمود (١)



والأشطار هكذا تشكل عمودين رأسيين ، قوافى الخطوط الأفقية الثلاثة داخل كل عمود واحدة ، وهى تتخالف من عمود لآخر ، أو تتألف ، وفى الأغلب الأعم تتخالف مثلما رأينا فى موشح ابن رافع رأسه المذكور . وفى النادر أن تتألف فى العمودين كما نرى فى المقطوعة الاولى من موشح للششتري (١) .

دارت عليك الأقداح — بروح وراح

— ١ —

فميج على الخمار	بخلع العذار
تبصر سنا الأنوار	إذا ما تدار
وعالم الأسرار	يلج لك جهار
والراح روح الأرواح	ما فيها جناح

(١) ديوان الموشحات ، ج ٢ ص ٣٣٥ .

- ٢ -

جمالها مشهور	في الدين القديم
لاحت ولاح النور	في الليل البهيم
ودك منها الطور	لموسى الكليم
وحينلقى الألواح	بالمكتوم باح

- ٣ -

جاءت بأنس النفس	والسحر الحلال
نزهت عن جنس	جلت عن مثال
وأشرقت كالشمس	في أفق الجمال
وبشرت بالأفراح	لأهل الصلاح

- ٤ -

ياكل كل الكل	جدلى برضاك
ان لم تكن لى من لى	محبوبيا سواك ؟
وقبل يوم الهول	قصدى أن أراك
شوقى اليك المفتاح	لباب الفلاح

- ٥ -

بالمهاشمى المختار	الهادى الرسول
أرجو قضا الأوطار	ونيل القبول
والعفو عن الأوزار	في اليوم المهول
فى هذه الأمداح	نشر المسك فاح

فالعمود (١) ، (٢) من المقطوعة الأولى يتفق في اتخاذ (ار) قافية ، ثم بعد ذلك يعود العمودان للتخالف في باقى الموشح . ونفس الشيء يحدث في موشح للمرينى حيث تتألف المقطوعة (١) ثم (٢) وتتخالف باقى المقطوعات في قوافى العمودين ، والموشح هو :

في نغمة العود والسلافه والروض والنهر والنديم
أطال من لامنى خلافه فظل فى نصحه مليم

- ١ -

دعنى على منهج التصايب ما قام لى العذر بالشباب
ولا تطل فى المنى عتابى فليست أصغى الى عتاب
لا ترجو ردى الى صواب والكأس تقتتر عن حباب
والغصن يبدى لنا انعطافه اذا هفا فوق التنسيم
والروض اهدى لنا قطافه واختال فى برده الرقيم

- ٢ -

يا حبيذا عهدى القديم ومن به همت مسعدى
لريم عن الوصل لا يريم مولع بالتودد
ما تم الا به النعيم طوعا على رغم حسدى
معتدل القد ذو نحافه أسقمنى طرفه السقيم
ورام طرفى به انتصافه فخذ فى خده الكلیم

- ٣ -

غض الصبا عاطر المقبل أحلى من الأمن والأمل
ظامى الحشا مفعم المخلخل حلو اللوى ساحر المقل
وكل من رامه توصل لم يخش ردا بما فعل

أشكو فيبدي لى اعترافه ان حاد عن نهجه القويم
لا أعدم الدهر فيه رافه فحق لى فيه أن أهيم

— ٤ —

لله عصر لنا تقضى بالسد والمنزه البهيج
أرى ادكارى اليه فرضا وشوقه دائماً يهيج
فكم خلعنا عليه غمضا وللصبا مسرح أريج
ورد أطال المنى ارتشافه حتى انقضى شربه الكريم
لله ما أسرع انصرافه وهكذا الدهر لا يديم

— ٥ —

يا من يحد المطى غربا عرج على حضرة الملوك
وانثر بها ان سفحت غربا من مدمع عاطل سلوك
واسمع الى من أقام صبا واحك صداه لافض فوك :
بلغ سلامى قصر الرصافه وذكره عهدى القديم
وحى عنى دار الخلافه وقف بها وقفه الغريم

نلاحظ بعد ذلك فى الموشحات الثلاثة (ابن رافع رأسه ، الششتري ، المرينى)
أن كل الأبيات تتفق فى قوافيها داخل البيت نفسه على مستوى كل عمود من
عمودى البيت سواء تألف العمودان أو اختلفا (وفى الغالب الأعم يختلفان كما
سبق وأشرنا) لكنها تتجدد وتتغير من بيت لآخر . وهكذا يذكرنا بما أسلفنا من
تعريف ابن سناء الملك لها «والأبيات هى أجزاء مؤلفة أو مركبة يلزم فى كل بيت
أن يكون متفقا مع بقية أبيات الموشح فى وزنها وعدد أجزاءها لا فى قوافيها ، بل
يحسن أن تكون قوافى كل بيت منها مخالفة لقوافى البيت الآخر» . لقد اتضح شئ
غير قليل من هذا التعريف . يبقى أن أشتار البيت لا يسميها ابن سناء الملك

أجزاء ، ونحن نقترح أن تسمى أشطارا فحسب . وقد رأينا في الموشحات الثلاثة نفس الصورة ، لترتيب الخطوط الأفقية والأعمدة الرأسية :

< ————— <
 < ————— <
 < ————— <

وكل خط أفقى سنطلق عليه اسم «الغصن» بدلا من اسم الجزء (عند ابن سناء الملك) وبالتالي فالبيت يتكون من ثلاثة أغصان ، وكل غصن يتكون من شطرين ، أو فقرتين (حسب ابن سناء الملك) وعليه تكون الموشحات الثلاثة متشابهة في عدد أغصان أبياتها ، وفي عدد أشطار كل غصن .

والغصن عادة يتكون من شطرين ، وكل شطر داخل كل عمود يتساوى في عدد مقاطعه اللغوية (سنفصل ذلك بعد) وليس من شرط أن يتساوى في عدد المقاطع اللغوية شطرا كل غصن .

لكن الغصن في موشحات عديدة يكون شطرا واحدا ، وتكثر هذه الظاهرة عند ابن زهر الحفيد ، ونورد مثلا لها موشحه الأقرع (١) :

— ١ —

صادننى ولم يندر ما صاد
 شادن سبى الليث فانقادا
 واستخف بالشمس أو كادا
 ياله قد ضم بالغصن أزراره وبالحقف زناره

— ٢ —

لو أجاز حكمى عليه
 لاقترحت تقبيل نعليه

(١) ديوان الموشحات ، ج ٢ ص ٩٠-٩٣ .

لا أقول ألتئم خدييه
أنا من يعظم والله مقداره ويلزم اكباره

- ٣ -

يا سماك حسبك أو حسبي
قد قضيت في ديكم نحبي
واحتسبت نفسي في الحب
انها نفس لذا الحب مختاره وبالسوء أماره

- ٤ -

عارض الفؤاد بأشجانه
ومضى على حكم سلطانه
فأنبريت في بعض أوطانه
تارة أقبل في التراب آثاره وأندييه تاره

- ٥ -

أيها المدل بأجفانه
كم وفيت والغدر من شأنه
وأقول في بعض هجرانه
وعلى حبيب قطعت الزياره وعينيك سحاره

وفي هذه الحالة تتساوى كل الأبيات في عدد مقاطعها اللغوية ، وحيث ان البيت عمود واحد فقط فقوافيه متألفة لكنها تخالف غيره من الأبيات حيث لكل بيت قافية متجددة .

وقد يكون كل غصن في البيت مكونا من ثلاثة أشطار ، وهذا قليل ومتكلف للغاية في الغالب ، ونضرب له مثلا بيتين من موشح لابن اللبانة (١) .

(١) ديوان الموشحات ، ج ١ ص ٢١٥ - ٢١٦ .

دع ذكر الآباد	والمنزى الطاسم	والفدفا
امدح بنى عباد	أعنى أبا القاسم	محمدا
مؤيد الأجناد	ملكاً على الحاكم	معقدا
حاز العلا والجود	عن الجدود الصيد	والمعتضد

* * *

قد أرخ الرخام	من ذكر مولانا	فى المرمز
ما حاكه النظام	درا ومرجانا	فى جوهر
يا حبذا الالهام	وان هو كانا	لم يشعر
النصر والتأييد	والمجد والتمجيد	للمعتمد

والآن نضرب مثلاً لبیت أغصانه من ٤ أشطار من دار الطراز (١) .

بابى	ظبى حمى	تكفنه	اسد غيل
مذهبى	رشف لى	قرقفه	سلسبيل
يستبى	قلبى بما	يعطفه	اذ يميل
ذو اعتدال	يعزى الى	ذى نعمة ثابت	فى ظلال
تحت حل			
تطر الندى بايت			

وفى هذه الحالة لدينا فى المثل الاول ثلاثة أعمدة ، وثلاثة أغصان بكل غصن ثلاثة أشطار ، وفى مثل دار الطراز الأخير أربعة أعمدة وثلاثة أغصان ولكل غصن أربعة أشطار ، وهذا الأخير يزداد فيه التكلف والافتعال الا فى حالات نادرة منها المثل الذى أورده ابن خلدون نقلاً عن ابن سعيد فى «المقتطف من أزاهر الطرف» وهو (٢) :

(١) دار الطراز ص ٣٠ .

(٢) ابن خلدون ، المقدمة ، مؤسسة الأعلمى للمطبوعات ، بيروت (بدون تاريخ) ، ص ٥٨٤ .
ثم : ابن سعيد ، المقتطف من أزاهر الطرف (تحقيق : سيد حنفى حسنين) ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٢٥٥ .

بدر تم	شمس ضحى	غصن نقا	مسك شم
ما أنم	ما أوضحا	ما أورقا	ما أنم
لا جرم	من لحا	قد عشقا	قد حرم

وفي جميع الأحوال السابقة كان البيت مكونا من ثلاثة أغصان (أجزاء) ،
ولكن في أحيان نادرة يكون من أربعة أو خمسة أغصان ، وكل غصن من شطر
واحد أو شطرين . أى أنه يكون على أحد الأوضاع الآتية (١) :

< -	< أو	< -	< أو	< -	< -
< -	< -	< -	< -	< -	< -
< -	< -	< -	< -	< -	< -
< -	< -	< -	< -	< -	< -
< -	< -	< -	< -	< -	< -

وهناك مثل أندر يورده دار الطراز لبيت من ثلاثة أغصان ونصف (٢) :

من أودع الأجفان	صوارم الهند	< -	< -
وأنبت الريحان	في صفحة الخد =	< -	< -
قضى على الهيمان	بالدمع والسهد	< -	< -
أنى وللكتمان		< -	< -

وهنا نرى أن العمود الأول أطول من العمود الثانى ، وقد أطلقنا (نصف
غصن) على الخط الرابع الأفقى من العمود الاول تجاوزا ، فهو في الحقيقة غصن
شاذ يتكون من شطر واحد ، وبالتالي فنحن تابعنا من باب التكريم كلف ابن سناء
الملك بالتصنيف وكثرة الأبواب لأنه يصف هذا بأنه يتكون من ثلاثة أجزاء
(أغصان) ونصف ، لكن طبقا لتنظيره فهو مكون من أربعة أجزاء (أغصان)
الثلاثة الاولى منها مكونة من فقرتين (شطرين) والجزء الأخير مكون من فقرة
واحدة (أى : شطر واحد) .

(١) راجع بعض الأمثلة ، في دار الطراز ص ٢٩ .

(٢) دار الطراز ص ٢٨ .

ولابن سناء الملك بعض الحق في ذلك لعدم وجود وضوح في المصطلحات ، وهو يجتهد (ولعله أول من فعل ذلك ، ولم يتجاوزه أحد من بعد) بقدر طاقته ، فمصطلحات الموشحات تاهت بين المغاربة والمشاركة ، وبين جوقات الموسيقى الأندلسية بالمغرب وبين أخبار أندلسية قديمة غامضة ومبتسرة . ولهذا ، فإن البعض يطلق كلمة الغصن كمرادف للبيت ، وابن قزمان يستخدم مصطلح السطر بجانب مصطلح البيت الذي أوردناه منذ قليل من زجله رقم ١١٩ ، أما مصطلح السطر (١) فيرد في زجله رقم ٩٣ .

يا وزير عظيم ه شانك وعظيم ه يد شانى
واذا ما كنت وحدك لم يجدف الدنيا ثانى
فكذاك لس ثم من زجال ان يقل ذا التسعة أسطار

ومن المثير أن ابن عبد ربه قد استعمل المصطلح نفسه ، مما يدل على أن «سطر» أقدم من «بيت» في استخدام الأندلسيين من قدماء الوشاحين ، والطريف أيضا أن كلمة «دور» - وهى مصطلح موسيقى - قد استعملت أيضا مرادفا للبيت . وينسب لابن عربى استخدامهما كما ينسب استخدامهما للمتقالميد المشرقية (٢) وأخيرا فإن ابن خلدون وابن سعيد معه يطلقان «البيت» على المقطوعة بأكملها ، أما ابن سناء الملك فلا يشغل نفسه بأى اسم يطلقه على المقطوعة بل لا يشير إليها قط (٣) .

(١) الموشح الأندلسى ص ٢٨ - ٢٩ ، وديوان ابن قزمان ص ٦٢٦ .

(٢) الموشح الأندلسى ص ٢٨ .

(٣) نفسه ص ٢٩ .

الشكل الخارجى للموشحة

— ٥ —

القفل

فى تعريف ابن سناء الملك للقفل كما أوردناه فى أول هذا الكلام يقول :
«الأقفال هى أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون كل قفل منها متفقا مع بقيتها فى وزنها وقوافيها وعدد أجزائها» ، وهو تعريف غير كامل الافادة ، فالقفل ليس أكثر من جزء واحد خطى — وفى النادر يتكون من خطين متتاليين رأسيا — يتكون من فقرتين أو أكثر تتعدد فى فقراته القوافى أو تتساوى أو تتبادل ، فهو على غير نظام واضح لتسلسل قوافيه ، ولكن قوافى أول قفل يؤلف لابد أن تلتزم فى كل الأقفال التالية ، ومثلها عدد فقراته . وعدد المقاطع اللغوية لكل فقرة منها .

ونرجع لأقفال الموشحات التى أوردناها ، فأول قفل فى موشح ابن رافع رأسه مكون من أربعة فقرات :

(١) الراح والرضاب (٢) ما فيهما حرج

(٣) الا لكل بدع (٤) عن ديننا خرج

ونلاحظ أن قوافيها (ب. ج. ع. ح) . وأن الفقرة (١) = (٢) = (٤) فى عدد المقاطع اللغوية بينما الفقرة (٣) أطول قليلا بالطبع — من كل منها ، وهذا النظام التزم حتى آخر الموشح .

وموشح الششتري قفله من فقرتين :

دارت عليك الأقداح ببروح وراح

الفقرة الاولى أطول من الثانية لكنهما متحدتان فى القافية ، وهكذا حتى آخر قفل فى الموشح .

وموشح المرينى يتكون من أربع فقرات :

(١) فى نغمة العود والسلافه (٢) والروض والنهر والنديم

(٣) أطال من لامننى خلافه (٤) فظل فى نصحه مليم

مثّل موشح ابن رافع رأسه مكون من خطين متواليين لكن تتحد قافية
الفقرة (١) ، (٣) ثم (٢) ، (٤) ، والفقرات جميعا متساوية في الطول ، ويسرى
نفس النظام في كل الأقفال .

وموشح ابن زهر الحفيد ثلاث فقرات :

ياله قد ضم بالغصن أزراره وبالحقف زناره

يتصاعد طول الفقرات وتتفق قافية الفقرة الثانية والثالثة ، لختلفا مع قافية
أصغر الفقرات : الأولى . وهو بالطبع نظام يطرد في كل الموشح .

وأما قفل مثل دار الطراز :

(١) ذو اعتدال (٢) يعزى الى (٣) ذى نعمة ثابت

(٤) فى ظلال (٥) تحت حلى (٦) قطر الندى بايت

ونرى عمودية القوافي في تألف ، خطيتها (حركتها الأفقية) في تخالف . ومع
ذلك ، ولأن القفل جزء واحد خطي ، فان وضعه في خطين يكون مراعاة للقوافي .
أما لو وضعناه في خط واحد ، فيصير تبادل القوافي حيث يتساوى (١ ، ٤) ثم
(٢ ، ٥) ثم (٣ ، ٦) ، أى يتفق كل رقم فرد مع رقم زوج في تصاعد .

وعموما ، طبقا لابن سناء الملك ، فان عدد الأقفال قد يصل الى ثمانية أجزاء
(فقرات) ، وقد يوجد في النادر ما قفله تسعة أجزاء (فقرات) ، أو عشرة أجزاء
(فقرات) . ويقرر ابن سناء الملك حول هذين الرقمين أنه لم يجد منهما للمغاربة
ما يثق في نسبه .

ان اختبار الموشحات يثبت الصدق النسبي لابن سناء الملك . فالأقفال التي
تصل الى أكثر من ٨ فقرات قليلة . وغالبا ما تنسب للششتري ، وهو متصوف
من أهل السماع ساح نحو المشرق . فربما نسب اليه ما ليس له ، ولا سيما أن
موشحاته تكسر قاعدة التزام كل الاقفال بعدد الفقرات أو القوافي . بل انه كاد
يصل - أو وصل - الى نوع أدبي جديد مزج فيه بين خصائص الزجل
والموشحات وبين أفكار لا تنتمي للجنسين الأدبيين (١) .

وبعد هذا ننوه أن ابن سناء الملك أورد أمثلة لكل أنواع الأقفال حسب عدد
فقراتها ، ما عدا الموشحات التي يتركب القفل فيها من سبع فقرات . فقد وضع

(١) سليمان العطار ، الخيال والشعر في تصوف الاندلس (راجع مادة الششتري) .

تحت هذا العنوان ما يلى «الموشح المعروف بالعروس ، وهو موشح ملحون ، واللحن لا يجوز استعماله فى شئ من ألفاظ الموشح الا فى الخرجة خاصة فلهذا لم نورد مثاله (١)» . وقد لاحظ الدكتور عبد العزيز الأهوانى أن صفى الدين الحللى قد أورد موشحاً مشهوراً (هكذا يصفه) لابن نغرله اسمه الموشح العروس ، ويربطه بتراجيديا غرامية ، ويصفه بالتزنييم أى الجمع بين العامية والفصحى ، وأن هذا الموشح أقفاله ليست من سبع فقرات ، ومن ثم يثبت أنه ليس الموشح الذى عناه ابن سناء الملك . ويحذرنا من الثقة المفرطة فى صفى الدين (٢) .

ونحن نتفق مع الدكتور عبد العزيز فى ذلك . ونظن أن هناك أسباباً أخرى لعدم الثقة فى تسمية صفى الدين لأحد موشحاته (العروس) ، وهو أن ابن سناء الملك يشير الى نوع أدبى يجمع بين العامية والفصحى ، يضم موشحات كثيرة ، ونفهم ذلك من قوله « . . لم نورد مثاله » . ثم أن موشح صفى الدين ليس مزناً كما يدعى بل هو فصيح ، وقد حكم عليه من واقع الخرجة ، وهذا التباس بين .

وهذا الأمر لا يعنينى الا بقدر ما يلفت النظر من أن عدد فقرات القفل قد تشير الى نوع أدبى بعينه داخل جنس الموشحات . وبحثت عبثاً فيما بين يدي من موشحات لعلنا نجد قفلاً ملحوناً من سبع فقرات فلم نعثر الا على موشحتين معريتين لابن خاتمة الأنصارى والأقفال فيهما متحدة الأوزان مختلفة القوافى داخل كل موشح ، لكن فى الفقرات الست الاولى والسابعة موحدة فكاننا أمام موشح واحد . وابن سناء الملك كان قادراً على مصادرة نماذج الموشح العروس فى كتابه ، لكنه لم يكن يستطيع أن يفعل ذلك مع من قدموا لنا مجموعات من الموشحات . وغيب مثل هذا الموشح سباعى فقرات القفل — شبه الكامل — يؤكد فكرة الظن بارتباطه بنوع محدد ومتميز من جنس التوشيح .

ودفعنى هذا الاستنتاج لمطاردة الموشحات ذات الأقفال المكونة من عدد فردى من الفقرات : (٣ ، ٥ ، ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣) . فالموشحات (١١ ، ١٣) تصوفية وتكسر قواعد التوشيح والزجل فى آن . وأما الموشحات (٣ ، ٥) لابد أن توجد فى تركيب عمودى من حيث القوافى أى أن : بالنسبة للأقفال ذات الثلاث فقرات

(١) دار الطراز ص ٢٧ .

(٢) عبد العزيز الأهوانى ، «تجزى فى الاندلس ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ ص ١١٤ ، والموشح المزعوم بـ (العروس) وقصته فى : صفى الدين الحللى ، العاطل الحالى والمرخص الغالى ، (تحقيق حسين نصار ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ١١-١٢) . والدكتور عبد العزيز يورد النص أيضاً .

تكون فقرتان متحدتي القافية والثالثة مستقلة القافية . ومعنى ذلك أن الفقرة (٢) قد تتفق مع (٣) .

(١) — أ (٢) — ب
(٣) — ب

أو (٢) مع (١)

(١) — (١)
(٢) — (أ) (٣) — ب

أو (٢) مع (١)

(١) — أ (٢) — ب
(٣) — أ

أما الخماسية فهي نادرة (*) ونورد المثل الذي وجدناه . وهو لابن مالك (أحمد) : (الموشح أقرع يبدأ) : (١) .

بدر بلا محاق تصبو اليه البدور
فالحسن ذو ائتلاق فى خده ينيّر
والزهر ذو شقاق قد زانه الفتور
قد نمقته لامه زادت غراما للغرام كل من أبصر
يحميها رشق السهام من رشأ أحور

وينتهى :

أمداحكم تسيّر تسرى مع الدجون
وعزك أثير فى سعده المكين
فغنت الطيور على ذرى الفصون

(*) عددها ستة من بين ٤٤٧ موشحة فى ديوان الموشحات وكلها تقريبا فى عصر مبكر ، راجع ديوان الموشحات ج ١ ص ٩ و ٤٢ و ٣٨٠ و ٤١٢ ثم ج ٢ ص ٣٧٠ و ٥٩٦ .
(١) ديوان الموشحات ج ١ ص ٤٢ .

خصصت بالكرامة شرفت ما بين الأنعام ذكركم أشهر
من الدرارى فى الظلام عندما تزهى
ونرى أيضا ميلها للتقفية العمودية الرأسية ، كما أنها موشحة مدحية .

أما باقى الموشحات ذات الأقفال الخماسية الفقرة فتخضع لنظام واحد فى التقفية ، ما عدا واحد (١) منها فقوافيه أفقية ، أى أن الفقرات الثلاثة الأولى موحدة القافية داخل كل مقطوعة ومتغيرة من مقطوعة الى أخرى (نفس أسلوب الأغصان) ، والفقرتان الأخيرتان متحدتا القافية داخل كل قفل وعلى طول الموشح . وهذا نظام يطرد عند الششترى فى أقفاله أحادية العدد (٥ - ١١ - ١٣ فقرة) . وهذا المثل ينفرد بكونه من عصر متأخر (القرن السابع) أما النماذج الخمسة الباقية فهى بين العصر الأموى والطوائف والمرابطين ، مما يجعل هذ النظام مرتبطا - ولو بشكل غامض - بنشأة الموشح . والثلاثى الفقرات أيضا يوجد منه نسبة ضئيلة نسبيا معظمها مبكر (٢) ، والقليل منها متأخر (٣) . وكلها تتبع نظام القوافى السابق الاشارة اليه ، وفى حالات متعددة تتساوى فقراتها الثلاثة فى القوافى . والآن نورد موشحا نموذجيا لهذا القفل الثلاثى الفقرات : (لابن الفضل) (٤) .

عرج بالحمى واسأل بالكثير
عنهم أينما

- ١ -

هذى الأربع
منهم بلقع
أين الأدمع

ضرجها دما وقم بالنعيب
نقم مائما

-
- (١) راجع مثالها الوحيد ، ديوان الموشحات ج ٢ ص ٢٧٠ ، وهو للششترى المتصوف .
(٢) راجع ديوان الموشحات ج ١ ص ٧٥ ، ٨٨ ، ١٥٠ ، ١٦٩ ، ١٨٢ ، ١٩٣ ، ١٩٩ ، ٢١٤ ، ٢٥٩ ، ٢٦١ ، ٢٢٦ ، ٢٧٠ ، ٤٣٨ ، ٤٣٩ ثم ج ٢ ص ٤٧٠ ، ٤٧٥ ، ٤٧٨ ، ٤٨١ ، ٤٩٥ ، ٥٧٥ (مجهولة العصر ، والشواهد تشير الى قدمها ما عدا رقم ٤٧٨) .
(٣) راجع ديوان الموشحات ج ٢ ص ١٤٦ ، ١٨٩ ، ٢٤٩ ، ٢٢٣ ، ٤٠٥ .
(٤) ديوان الموشحات ج ٢ ص ١٤٦ .

- ٢ -

شأقتنى البروق
لثغر بروق
فمن للمشوق
بأن يلثما ومن للجديب
بماء السما

- ٣ -

لم يدر الكئيب
من أين أصيب
لكن الحبيب
درى اذ رمى يا عيني حبيبي
موتى أنتما

- ٤ -

دهرى فى اغتراب
وشأنى عجاب
أظما فى الشباب
لوصل الدمى فهل فى المشيب
يزول الظما

- ٥ -

بين مستدام
وأخشى الحمام
يارب الأنعام

تدرى قدر ما بقلب الكئيب فأرحم مغرما

لا نملك إلا ابداء اعجابنا بالروح الوجودية الحزينة حزنا إنسانيا كونيا في هذا الموشح ، مع أن ذلك - في الوقت الحاضر - خروج عن الموضوع ، الذي نتناول فيه هذا النظام المتسق لقوافي الموشحات ذات الأقفال أحادية عدد الفقرات . وهذا يدفعنا لتأمل الأقفال الثنائية عدد الفقرات فنجد أنها أيضا لها أنظمة في التقفية . وكل هذا لم يشر إليه ابن سناء الملك أو من لحقه بعد من المحدثين ، وهو أمر يستحق أن تفرد له دراسة واسعة . لكننا نصل إلى استنتاج هام يتلخص في النقاط الآتية :

١ - أن ٩٥٪ من الموشحات ذات أقفال زوجية الفقرات ، ومعظمها متأخر الانتساب زمنيا .

٢ - أن الموشحات ذات الأقفال الفردية العدد لا تتجاوز ٥٪ من مجموع العينة (ديوان الموشحات) ، ومنها حوالي ١٪ متأخر عدد فقراته : ٧ - ١٣ ، أما الباقي فعدد فقراته من ٣ - ٧ (وليس لدينا من النموذج سباعي الفقرات المبكر سوى الموشح العروس الملحون ، الذي ذكره ابن سناء الملك) . وهذا يربط نشأة الموشح بالفقرات الفردية في الأقفال . فكأنما كان محاولة للتمرد على زوجية الأشطار في الشعر العمودي (ولا يشاركه في ذلك إلا الخمسات التي أظن أنها نشأت في وقت واتجاه يوازي ما حدث للموشحات في نشأتها لكن هذه الخمسات كان وراءها ظرف تاريخي مشترك بين المشرق والأندلس ، أما الموشحات فتختص بظرف انفردت به الأندلس (*) . كما أن الأقفال الفردية الفقرات (أكثر من ٧) ترتبط بالمرحلة قبل الأخيرة في تطور الموشح . أما الأقفال السباعية ، ففيما يبدو أنها تمثل شيئا حميما في الانتقال من مرحلة النشأة إلى مرحلة النضج ، ومن مرحلة الزجل إلى مرحلة الموشح (وبالعكس) .

(*) راجع خاتمة هذا البحث ، ثم قول ابن سعيد «جرت العادة عند المشاركة والمغاربة أن يعمدوا لشعر ولع أهل السماع بالغناء فيه فيخمسونه» ، المقتطف ص ٢٣٦ .

الشكل الخارجى للموشحة

— ٦ —

المقطوعة الأخيرة من الموشحة

تكتسب هذه المقطوعة أهمية كبرى فى فهم آلية بناء الموشحات وتقنية «شعريتها» وشعبية نشأتها ، وموسيقية عروضها ، وعلاقة كل ذلك بالرقص بين الشارع والقصر ، ثم بين الموشح والزجل . ان تاريخ التوشيح مثله مثل تاريخ الاندلس كامن فى هذه المقطوعة . بل وتاريخ ميلاد الغنائية والموسيقى الأوربية .

تتكون المقطوعة الأخيرة مثلها مثل باقى المقطوعات من بيت ويليه قفل . البيت لا يحمل فيما وصلنا من مصطلحات اسما خاصا سوى لفظة البيت الأخير . ونحن نقترح أن يطلق عليه مصطلح «صدر الخرجة» لأسباب تنبثق مما أشرنا اليه فى حديثنا عن زرياب فى الفصل الثانى من هذا الكتاب ، حول الأصل الزراعى الشعبى للمصطلح الذى يحمله القفل الأخير ، وهو «الخرجة» .

وهذا القفل الأخير المسمى الخرجة — كما نفهم من الاخبار القليلة النادرة التى تركها لنا الاندلسيون حول نشأة الموشحة — كان يسمى فى البداية «المركز» ، وأيضا يمكن أن يكون قد حمل اسم «المذهب» (*) .

وخير من يحدثنا عن هذا القفل الأخير الذى استقرت له بقوة تسميته بالخرجة ابن سناء الملك ، فهو معجب به اعجابا رومانسيا شاركه فيه د. عبد العزيز الأهوانى فى كتابه الممتاز «الزجل فى الأندلس» . يقول ابن سناء الملك : «والخرجة عبارة عن القفل الأخير من الموشح ، والشرط فيها أن تكون حجاجية (نسبة الى شاعر هزلى بغدادى) من قبل السخف ، قزمانية (نسبة الى امام الزجالين ابن قزمان) من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من الفاظ العامة ولغات الداصة ، فان كانت معربة الألفاظ ، منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والاقفال خرج الموشح من أن يكون موشحا اللهم الا ان كان موشح مدح وذكر الممدوح فى الخرجة ، فانه يحسن أن تكون الخرجة معربة كقول ابن بقل :

انما يحيى — سليل الكرام — واحد الدنيا — ومعنى الأنعام

(*) راجع رواية ابن خلدون عن نشأة الموشحات (هذا البحث ص ٣٠٦) .

وقد تكون الخرجة معربة ، وان لم يكن فيها اسم الممدوح ، ولكن بشرط أن تكون ألفاظها غزلة جدا ، هزاة سحارة خلابة ، بينها وبين الصبابة قرابة ، وهذا معجز معوز ، وما يوجد منه في الموشحات سوى موشحين أو ثلاثة كقول ابن بقي :

ليس طويل - وما معين - يا قلب بعض الناس - أما تلين

فمن قدر أن يقول هذا فليعرب ، ومن لم يقدر فليغرب» (١) .

ومن الواضح أن ابن سناء الملك لم يبالغ في شيء ، سوى عدم تنبيهه أن الخرجات المعربة التي تتوفر فيها شروطه أكثر عددا مما قدر ، وأنها ترتبط -- فيما يبدو -- بمرحلة ازدهر فيها الزجل ، فأراد الوشاحون الاستقلال عنه ومنافسته بالأتين بلغة معربة في طرافة وظرف عامية الزجل ، بل أن الاقفال (ولا سيما المطالع) نافست الخرجة في هذه الشروط . ان هذه المرحلة الممتدة من منتصف القرن الخامس حتى منتصف السادس ، هي بحق فترة وصول الموشحات الى ذروة غنائيتها وفنيتها ، كى تقع بعد ذلك في العقم والجمود وأنظمة المكفرات .

كما أن لنا ملاحظة أخرى ، وهي أن بعض الخرجات المدحية ليست معربة ، كما أن الخرجات المعربة نحس أنها ليست الا أجزاء من أمداح عامية في قصص البطولة الشعبى الذى كان - بالضرورة - سائدا في الاندلس ، وقد تم تفصيلها واقحام اسم الممدوح بها بدلا من اسم البطل الملحمى في القصة الشعبية (٢) . ولهذا فلا عجب أن تثير في نفس ابن سناء الملك كل هذا الاعجاب ، فهذا أبو بكر بن باجة صاحب التلاحين المشهورة يلقي على احدى قينات «ابن تيفلوليت» والى المرابطين على شرق الاندلس موشحة خرجتها :

عقد الله راية النصر لأمير العلا أبى بكر

(١) دار الطراز ص ٣٠ ، ٣١ .

(٢) عشق أهل الاندلس البطولة في الواقع الحى . قال ابن سعيد : « الضابط فيما يقال في شأن أهل الاندلس في السلطان ، أنهم اذا وجدوا فارسا يبرع الفرسان ، أو جوادا يبرع الأجواد ، تهاافتوا في نصرته ، ونصبوه ملكا .. وبعد أن يكون الملك في مملكة قد تورثت وتداولت ، يكون في تلك المملكة قائد من قوادها قد شهرت عنه وقائع في العدو ، وظهر منه كرم نفس للأجناس .. قدموه ملكا .. وما زالوا في جهاد وتلاف أنفس حتى يظفر صاحبهم .. الخ » (شكيب أرسلان ، خلاصة تاريخ الاندلس ، مكتبة الحياة ، بيروت . ١٩٨٣ ص ٥٢) . ووجود البطولة في الواقع يوجد في القصة . ففي ملحمة السيد نراه يجب الاستماع الى قصة البطل ابن أبى صفرة . والسيد نفسه ليس الا محاكاة - في الواقع لابطل القصص ، ودون كيشوت - حسب سرفانتس - صنع من نفسه صورة من البطل (الفارس المشاء) حسب صورته في قصص افروسية البالية . ثم راجع الخرجة شبه العامية المدحية على لسان الهيجا في السطور التالية مباشرة .

فيصيح الأمير الوالى : واطرباه ، وشق ثيابه ، وحلف بالإيمان المغلظة ، أن لا يمشى فى طريق الى داره الا على الذهب ، فخاف الحكيم العاقبة فاحتال بأن جعل ذهباً فى نعله يمشى عليه (١) . انها خرجة تتسم ببساطة وسذاجة مؤثرة مثل لغة الأطفال يعجز عنها الكبار من أمثال الحكيم الفيلسوف الموسيقار ابن باجة ، انها سحرية الجذور الشعبية لهذا النص المعرب .

عموماً ، بعد أن ينهى ابن سناء الملك حديثه المتغزل فى الخرجة يصف علاقتها بالبيت السابق لها (البيت الأخير من الموشحة ، والذى سنصطلح من الآن فصاعداً على تسميته صدر الخرجة) فيقول : «والمشروع بل المفروض فى الخرجة أن يجعل الخروج اليها وثباً واستطراداً وقولاً مستعاراً على بعض السنة الصبيان والنسوان والسكرى والسكران ، ولابد فى البيت قبل الخرجة (صدر الخرجة) من (احتوائه على) : قال أو قلت أو قالت ، أو غنى أو غنيت أو غنت (أو أى فعل فى معنييهما) . وقد (أدخل المتأخرون السنة مغايرة كثيرة) (*) .

فما جعل على لسان الحمام قول عبادة :

الغصن الأخير من صدر الخرجة : (ان الحمام فى أيكها تشدو :

الخرجة : قل هل علم – أو هل عهد – أو كان – كالمعتصم – والمعتضد – ملكان) ومما جعل على لسان الغرام :

صدر الخرجة :

(أنا وأنتا	أسوة هذا الهجر
بالصبر بتا	عند انصداع الفجر
ومذ رحلتا	غنى الجوى فى صدرى :

الخرجة : سافر حبيبي – سحر وما ودعتو – يا وحش قلبى – فى الليل اذا افكرتو)

ومما استعير على لسان الهيجا قول عبادة :

الغصن الأخير من صدر الخرجة : (فالهيجا تغنى والسيف قد طرب :

(١) المقتطف ص ٢٥٧ .

(*) ما بين قوسين فى هذا النص من اضافة الباحث .

الخرجة : ما أملح العساكر - وترتيب الصفوف - والأبطال تصيح - الواصل
يا مليح) .

ولو ذكرنا مثالا لكل لسان استعاره القوم لطالت الألسنة (*) ، وحصل الملل
والكلال . وقد ذكرنا منها ما يجزى ويكفى من المثال (١) .

ويعود من جديد ابن سناء الملك للسديث عن آلية تشكيل الخرجة والموشحة
والعلاقة بينهما : «وقد تكون الخرجة عجمية اللفظ بشرط أن يكون لفظها أيضا
في العجمى سفساطا نفطيا ، ورماديا زطيا ، والخرجة هي أبزار الموشح وملحه ،
وسكره ، ومسكه وعنبره ، وهي العاقبة وينبغي أن تكون حميدة ، والخاتمة بل
السابقة ، وان كانت الاخيرة ، وقول السابقة لأنها التي ينبغي أن يسبق خاطر
اليها ، ويعملها من ينظم الموشح في الاول . وقبل أن يتقيد بوزن أو قافية ، وحين
يكون مسييا مسرحا ، ومتحبجا منفسحا ، فكيف ما جاء اللفظ والوزن خفيفا
على القلب ، أنيقا عند السمع ، مطبوعا عند النفس ، حلوا عند الذوق تناوله
وتنوله ، وعامله وعمله ، وبنى عليه الموشح لأنه قد وجد الأساس وأمسك الذنب
ونصب عليه الراس .

وفي المتأخرين من يعجز عن الخرجة ، فيستعير خرجة غيره ، وهو أصوب رأيا
ممن لا يوفق في خرجته بأن يعربها ويتعاقل ولا يلحن فيتخاف بل يتثاقل (٢)» .

والآن تكتمل خواص الخرجة المتعددة :

- ١ - قد تكون في القليل معربة ولا سيما في موشحات المديح ، وقد كثرت
اعرابها كتطور للموشحة في مواجهة تطور الزجل في عصر المرابطين
وأخر فترة ملوك الطوائف ، وفي الكثير عامية عربية أو أعجمية .
- ٢ - لغة الخرجة ومضمونها لابد أن تكون باللغة الرهافة سواء أكانت هزلا
أو جدا .
- ٣ - الانتقال من صور الخرجة (البيت الاخير) الى الخرجة يكون وثيا
واستطرادا ، أي أن موضوع الخرجة منفصل - في الغالب - ظاهريا
عن الموشح ويسبق - غالبا - بفعل الغناء أو القول أو ما رادفهما .

(*) لاحظ النكتة في (لطالت الألسنة) فهو يورى عن كثرتها المفرطة ، وظاهر العبارة ما
نقصده منها اليوم : سلطة اللسان . في الرجل روح مصرية وثابة مرحة .

(١) دار الطراز ص ٣١ - ٣٢ .

(٢) نفسه ص ٣٢ - ٣٣ .

- ٤ - الخرجة تحدد ميزان الموشحة وقوافيها .
- ٥ - هي مشاع بين الوشاحين ، فبوسع أى وشاح الاستعانة بخرجة غيره أو أى نص مناسب كخرجة ، هذا ان لم يستطع أو لم يريد تأليفها ، ويظن أنه في جميع الأحوال يتأسى ويحاكى نصا آخر غنائيا عند تأليفه للخرجة ان لم تكن مستعارة .
- ٦ - الخرجة في الغالب على لسان النسوان (وربما الصبيان الغلمان) ، وقد تكون على لسان الوشاح نفسه أو على لسان حيوان ، أو شيء مادي أو معنوي . وتقل هذه الظاهرة في موشحات المتصوفة خاصة ، والمتأخرين عامة .

الشكل الخارجى للموشحة

– ٧ –

أوزان الموشحات

لقد عكف فى القديم ابن سناء الملك على اكتشاف ميزان الموشحة وقد أعلن عجزه كما سنرى ، وفى الحديث عكف على ذلك فى مصر د. سيد غازى وكان دليله عروض الخليل ، وقد فاتته أن كل كلام يمكن أن يخضع لهذا العروض فوق فى تعقيدات لا أول لها ولا آخر ، وعمله أشبه بعمل ابن سناء الملك ، وفى اسبانيا بذل غارسيا غومس جهدا مضاعفا وقد الحقها بالعروض الاسباني ، وألحق العروض الاسباني بها واستعار صيغة من عروض الموسيقى العربية الذى يستخدم (تن – تن – تن) بديلا للأسباب والأوتاد والفواصل . كما أن باحثا شيلانيا ، وهو أستاذ موسيقى بجامعة شيل الكاثوليكية بسانتياجو – واسمه : صمويل كلارو – فالديس – يقدم اقتراحا فذا يكاد يكشف عن سر الموشحة بدراسة نصوص «لاكويكا» الشيلية ، وهى نصوص مصحوبة بنوبة موسيقية ورقص . والنصوص عبارة عن نسخة اسبانية من الموشحة والنوبة الموسيقية الزريابية العربية الأندلسية ، قد حملها الأندلسيون الى تشيل ، وقد احتفظت بهيئتها ونقاوتها بسبب العزلة الطبيعية التى حمت هذه الجمهورية الامريكية اللاتينية من المؤثرات الأجنبية فترة طويلة . وقد ساعد العالم الموسيقى الشيلاني مغنى لا كويكا وملحن ومؤلف لكلماتها اسمه فرناندو جونثالث ، قد أننى عمره – ولا زال – فى البحث عن أصل هذا الفن الشامل (كلمات شعرية – موسيقى – غناء – رقص) ، فوجده فى النوبة الأندلسية . وقد اقترح أن يطلق اسم «الخرجة» على هذا الفن (*) .

من المفيد جدا أن نبدأ بأول تجربة عند ابن سناء الملك يقول : «الموشحات تنقسم قسمين : الاول : ما جاء على أوزان أشعار العرب ، والثانى : ما لا وزن له فيها ، ولا المام له بها .

(*) سلمنى هذا الاستاذ المذكور نسخة من بحثه حول لاكويكا وعلاقتها بالنوبة الأندلسية . وقد نشر هذا البحث فى مجلة «الفنون الجميلة» التى تصدر فى برشلونة ولم تمكن من الحصول عليها . وعموما هذا البحث تمت ترجمته . وسأقوم بنشره قريبا .

(١) والذي على أوزان الأشعار : ينقسم قسمين :

(أ) أحدهما : ما لا يتخلل أقفاله وأبياته كلمة تخرج به تلك الفقرة التي جاءت فيها تلك الكلمة عن الوزن الشعري ، وما كان من الموشحات على هذا النسج ، فهو المرذول المخذول ، وهو بالمخمسات أشبه منه بالموشحات (*) ولا يفعله الا الضعفاء من الشعراء ، ومن أراد أن يتشبه به بما لا يعرف ، ويتشبع بما لا يملك ، اللهم الا أن كانت قوافي قفله مختلفة ، فانه يخرج باختلاف قوافي الأقفال عن الخمسات ، كقول بعضهم :

يا شقيق الروح من جسدى أهوى بى منك أم لم
فهذا من المديد ، وكقول الآخر :
أيها الشاكي اليك المشتكى قد دعوناك وان لم تسمع
فهذا من الرمل :

وفي شجعان الوشاحين والطعانين في صدور الأوزان من يأخذ بيت شعر ، فيجعله خرقة ويبنى موشحه عليه ، كما فعل ابن بقی في بيت ابن المعتز ، وهو :

علموني كيف أسلسو والا فاحجبوا عن مقلتي الملاحا
فان ابن بقی جعله خرقة لموشح .

وفي الوشاحين من أهل الشطارة والدعارة ، من يأخذ بيتاً من أبيات المحدثين . فيجعله بالفاظه في بيت من أبيات موشحة كما فعل ابن بقی في بيتي كشاجم ، فان كشاجم قال :

يقولون تب والكأس في كف أغيد وصوت المثاني والمثالث عال
فقلت لهم لو كنت أضمرت توبة وأبصرت هذا كله لبدا لي
فقال ابن بقی :

قالوا ، ولم يقولو صوابا
أفنييت في الجون الشبابا
فقللت لو نويت متابا

والكأس في يمين غزالي والصوت في المثلث عال لبدا لي

(*) هذه العبارة هامة جدا . فهي تبطل ادعاء أن الخمس هو أصل الموشح .

(ب) والقسم الآخر : تخللت أقفاله وأبياته كلمة أو حركة ملتزمة كسرة كانت أو ضمة أو فتحة ، تخرجه من أن يكون شعرا صرفا ، وقريضا محضا ، فمثال الكلمة قول ابن بقي :

صبرت والصبر شيمة العانى - ولم أقل للمطيل هجرانى - معذبي كفانى

فهذا من المنسرح وأخرجه منه قوله : «معذبي كفانى» . ومثال الحركة هو أن تجعل على قافية في وزن ، ويتكلف شاعرها أن يعيد تلك الحركة بعينها وبقافيتها كقوله :

يا ويح صب الى البرق - له نظر - وفي البكاء مع الورق - له وطر

فهذا من البسيط والتزام إعادة القافية في وسط الوزن على الحركة المخفوضة هو الذى أشرنا اليه .

(٢) والقسم الثانى من الموشحات : هو ما لا مدخل لشيء منه في أوزان العرب ، وهذا القسم منها هو الكثير ، والجم الغفير ، والعدد الذى لا ينحصر والشارد الذى لا ينضبط ، وكنت أردت أن أقيم لها عروضاً ؛ يكون دفترا لحسابها ، وميزانا لأوتادها وأسبابها ، فعز ذلك وأعوز ، لخروجها عن الحصر ، وانفلاتها عن الكف ، ومالها عروض الا التلحين ، ولا ضرب الا الضرب (*) ، ولا أوتاد الا الملالوى ولا أسباب الا الأوتار ، فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المرحوف ، وأكثرها مبنى على تأليف الأرغن ، والغناء بها على غير الأرغن مستعار ، وعلى سواء مجاز (١) .

يمكن تلخيص كلام ابن سناء الملك في سطرين :

الموشحات تنقسم الى قسمين :

١ - ما يدخل في أوزان العرب ، وهذا ينبغى كسره بحركة في تقفية داخل أقطار البحر العروضى أو بإضافة عبارة الى مجمل البحر .

٢ - ما لا يدخل في أعاريض العرب ، وعروضه هو الموسيقى وهذا يشير الى أمرين :

(*) العروض والضرب (الأول) يشيران لنهاية شطرى بيت الشعر العربى . أما الضرب الثانية فتعنى الأداء الموسيقى .
(١) دار الطراز ٣٣ - ٣٥ .

أ - أهمية القوافي ودورها الخاص في وزن الموشح على مقتضى احتياجات موسيقية بعينها .

ب - أهمية الموسيقى في فهم الموشح ، والموسيقى الاندلسية خاصة باستعمال آلة الأرجن .

ويدعم الفروض السابقة تقسيم جديد للموشحات يرتبط أيضا بعروضها ، ولكن هذه المرة عروض الأوزان الداخلية بين البيت والقفل . يعرض ابن سناء الملك هذا التقسيم قائلاً : «الموشحات تنقسم - من جهة أخرى - الى قسمين : قسم أقفاله على وزن أبياته حتى كأن أجزاء الأبيات كأجزاء الأقفال ، كقول الأعمى :

أحلى من الأمن / يرتاع من قربى / ويفرق

في وجهه سنه / يشجى بها العذل / ويشرق

لله ما أقرب / على محبيه / وأبعدا

حلو اللوى أشنب / آسى الضنى فيه / وأسعدا

أحب به أحبيب / ويا تجنيه / طال المدى

أما ترى حزنى / نارا على قلبى / تحرق

حسبى بها جنه / يا ماء يا ظل / يا رونق

وقسم أقفاله مخالفة لأوزان أبياته مخالفة تتبين لكل سامع ، ويظهر لكل ذائق كقول بعضهم :

بيت (غصن) — الحب يجنيك لذة العذل / واللوم فيه أحلى من القبل

قفيل — لكل شئ من الهوى سبب / جد الهوى بى وأصله اللعب

وأن لو كان جد يغنى / كان الاحسان من الحسن

فها أنت ترى مباينة الأقفال للأغصان مباينة ظاهرة ، ومخالفة بعضها لبعض مخالفة واضحة . وهذا القسم لا يجسر على عمله الا الراسخون في العلم من أهل هذه الصناعة ، ومن استحق منهم على أهل عصره الامامة ، فأما من كان طفيليا على هذه المائدة ، فانه اذا سمع هذا الموشح ، ورأى مباينة أوزان أقفاله لأوزان أبياته ، ظن أن هذا جائز في كل موشح ، فعمل ما لا يجوز عمله ، وما لا يمشيه التلحين له ، وتظهر فضيحته فيه وقت غنائه ، فان المغنى ببعض الآلات يحتاج

الى أن يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبغي أن يلحظ ويحفظ (١) .

وهذا تقسيم آخر بالغ الأهمية ، فمن الموشحات ما تقوم على لحن واحد الانسياب ومنها ما يحتاج لتعديل شد الأوتار لتعويض الفروق بين البيت والقفل بحدة الأنغام أو تراخيها . وهو يشير الى وظيفة أساسية للموشح مهمة بشكل حاد في المصادر القديمة : انها كلمات للغناء قبل كل شيء ! ومؤلفها خبير بأسلوب تلحينها بل لعله يبدأ باللحن (أقصد الخرجة) قبل الكلمات . وحيث انه يبدأ بالخرجة ، فهو قادر على أن يساويها وزنا بالأبيات أو يباين بينهما طبقا لمجرى اللحن .

ويمضى ابن سناء الملك في مقدمته الممتازة التي لا يخل من خطورة ما تحمله لنا من أنباء حماسه المبرر (*) ، فيعود لعرض تقسيم ثالث : «الموشحات تنقسم من جهة أخرى الى قسمين :

قسم : لأبياته وزن يدركه السمع ويعرفه الذوق كما تعرف أوزان الأشعار ولا يحتاج فيها الى وزنها بميزان العروض ، وهو أكثرها ؛ وقسم مضطرب الوزن ، مهلهل النسيج ، مفكك النظم ، لا يحس الذوق صحته من سقمه ، ولا دخوله من خروجه ، كالموشح الذي أوله :

أنت اقتراحي / لا قرب الله اللواحي
من شاء أن يقول فأنسى لست اسمع
خضعت في هواك / وما كنت لأخضع
حسبى على رضاك / شفيع لى مشفع
نشوان صاح / بين ارتياح وارتياح

فها أنت ترى نبو الذوق عن وزن هذا الكلام ، وماله عند الطبع الضعيف نظام ، ولا يعقله الا العالمون من أهل هذا الفن ، والملائكة المقربون من أهل هذه الصناعة ؛ ومثل هذا لا يقدم عليه الا مثل الأعمى ، والا فالبصير يحذره ولا ينظره ، وما كان من هذا النمط ، فما يعلم صالحه من فاسده ، وسأله من

(١) نفسه ٣٥ - ٣٦ .

(*) يبرر حماس ابن سناء الملك من غيظه لاهمال هذا الفن الجميل بسبب أصله الشعبي ، ويحاول أن يقنع العقول الجامدة بأهميته وجماله ، فهو رائد النقد والتنظير في مجال الموشحات . وكل رائد مضطر للدفاع عن الجديد الذي يدعو اليه .

مكسورة الا بميزان التلحين ، فان منه ما يشهد الذوق بزحافه بل يكسره ، فيجبر التلحين كسره ويشفى سقمه ، يرده صحيحا ما به قلبه ، وساكننا لا تضطرب فيه كلمة (١) .

ونظن شيئا من التفصيل والتزيد في التقسيمات لكن ابن سناء الملك يحوم حول الغرض ولا يدركه ، فهو هنا يشير الى نثرية لغة الموشح ، واعتمادها على اللحن الكامن من ورائها يحسه أصحاب الذوق الرفيع ، ويقدم تقسيما رابعا يلح فيه على علاقة الموشح بالموسيقى : «الموشحات تنقسم من جهة أخرى الى قسمين : قسم يستقل التلحين به ، ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها ؛ وقسم لا يحتمله التلحين ، ولا يمشى به الا بأن يتوكأ على لفظة لا معنى لها تكون دعامة التلحين وعكازا للمغنى ، كقول ابن بقل :

من طالب / ثار قتلى ظليبات الحدود
فتانات الحجيج

فان التلحين لا يستقيم الا بأن يقول «لا لا» بين الجزئين الجيمين من هذا القفل (٢) .

كل التقسيمات السابقة لا تحمل الا دلالة واحدة وهى أن الموشحة تقاس باللحن ، وأنها تقوم على تقنية تجعلها صالحة للغناء بها دون مشاكل ، أو تجعلها قابلة لذلك بعون تقنيات اضافية أو الاستعانة بحركات (فتحة أو كسرة أو ضمة) زائدة عن البحر العروضى ، وربما الاستعانة بعبارات مثل عبارة «معذبي كفاني» المشار اليها من قبل .

وهذا كله لا يحمل اليها أخبارا واضحة حول الموشحات . لكننا ندرك أن الموشح اما يتطابق مع اللحن أو يحتاج لاضافات تبدأ «بالحركة» وتنتهى بالعبارة الكاملة كى يتطابق مع اللحن . وكأنما هناك لحن مثالى هو عروض الموشح الخفى في حالة الموشح الذى يتطابق مع العروض العربى ، وينبغى اضافة زوائد اليه حتى يتفق مع ذلك العروض المثالى الموسيقى ، بينما هناك موشح آخر عروضه يتفق مع العروض الخفى المثالى . أيضا هناك مشكلة أخرى ترتبط بالعروض المثالى هى : اختلاف أو اتفاق البيت والقفل .

ماذا قال المحدثون - حول ذلك - فى الوصول الى شىء محدد حول وزن الموشح ؟ الاجابة ستكون فى خاتمة هذا الكتاب .

(١) نفسه ص ٢٧ .

(٢) نفسه ص ٣٨ .

الشكل الخارجى للموشحة

- ٨ -

قوافى الموشحات

لا نكاد نجد نظام القافية الموحدة الا عند العرب فى أشعارهم . ويؤكد ذلك الفارابى فى «الموسيقى الكبير» ، ان القافية فى الشعر العربى لم تلق أى اهتمام من الباحثين حتى اليوم ، وتكاد تمثل نظاما رتبيا صارما ، يتصل بعنف بحياة العرب وسلوكهم من ناحية ، ثم يتصل بطبيعة أوزان أشعارهم من ناحية أخرى . والاشكال الذى تثيره الموشحات هو أنها خرجت على رتابة نظام القوافى العربية خروجا فى ظاهره يمثل ثورة كبرى ، وفى باطنه هو رتابة جديدة ليست بهذه الدرجة من الثورية .

وما نستشفه من مقدمة دار الطراز - وهى النص النظرى الوحيد حول الموشحات عند القدماء اذا صرفنا النظر عن بعض العبارات الغامضة هنا وهناك - هو أن القوافى لها وظيفة بنيوية وعروضية فى الموشحات . فالخلاف فى نظام القوافى بين الأبيات والأقفا ، أى بين الثابت (قوافى الأقفا) والمتغير (قوافى الأبيات) فى كل مقطوعة هو أبرز صفة بنيوية فى الموشح ، ثم تدخل القوافى فى اخراج البحر العروضى عن نظامه الخليلى هو أبرز خاصية موسيقية للموشح نستنتجها من كلام ابن سناء الملك . والسؤال الكبير : ما سر تعدد القوافى فى الموشح ؟ كيف حدث ذلك ؟ اننا سنجد «فى الفصول القادمة» بعض عناصر الخروج على العروض العربى ، وبعض أنظمة تجريبية تنتمى لأسلوب التوشيح ، تكاد تدخل أشعارا كثيرة فى نطاق جنس التوشيح ، ويحول دون ذلك افتقارها لنظام القوافى ، حتى أن هذا النظام يكاد يكون العامل المحدد الذى يضى على القصيدة صفة الموشح من عدمه . اننا لا نستخرج من كلام ابن سناء الملك الأسباب الكامنة وراء ضرورة تعدد القوافى فى الموشح سوى سببين :

١ - السبب الأول ، وهو أن تطويع الشعر للغناء يحتاج لبعض الزوائد التى لا تتحقق الا بوقفات وازافة حركات وهذه الوقفات فى الشعر ارتبطت بشكل حاسم بنهاية البيت الشعرى التقليدى (ضربه) ، أى القافية ، فقد تكون هناك وقفة فى نهاية الشطر الاول (العروض) من البيت التقليدى لكنها غير

حاسمة ففي كثير من الأحيان تنقسم الكلمة الى جزئين أحدهما ينهى الشطر الاول والآخر يستأنف الشطر الاول ، أى أن البحر العروضى الخليلى يحمل صفة الاتصال حتى نهايته محبذا وقفة قصيرة جدا فى منتصف البيت (لكنها غير ضرورية) أى فى نهاية الشطر الاول بعكس الوقفة الطويلة نسبيا فى نهاية البيت ، أى فى قافيته . فالزائدة المضافة فى منتصف كل شطر من شطرى البيت التقليدى ، ليست اضافة حسابية لمقاطع لكسر البحر ، بقدر ما هى وقفات ايقاعية طويلة يتطلبها التلحين . وهذه الوقفات ليست الا «قوافى» بالنسبة للشاعر العربى . والقوافى تتطلب التزاوج حتى تحمل هذه الصفة . وقد حدث ذلك من قبل الموشحات فى الأراجيز ، فهى فيما يبدو لهدوء بحر الرجز ونثريته وحاجته عند الانشاد أو الغناء لوقفات ايقاعية طويلة نسبيا لكسر نثريته وضبط نظامه المهلهل . من ثم ، قد وضعت قوافى فى نهاية كل شطر . فالاحتياج الموسيقى - مع تطور الموسيقى العربية نتيجة تأثرها بالموسيقى الفارسية والرومية - أدى الى وقفات متتالية على مسافات قصيرة أدت الى تجزئة البيت التقليدية ، والتجزئة تعنى وقفات طويلة نسبيا أى قوافى ، ومن هنا نشأ نظام تعدد القوافى .

٢ - وما دام الوزن المستجد استجابة لموسيقى مستجدة ارتبط بقوافى مستجدة ، فان انقسام الموشح الى أبيات وأقفال أيضا كان استجابة لتنوع لحنى . فالموسيقى «يحتاج الى أن يغير شد الأوتار عند خروجه من القفل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل ، وهذا مكان ينبغي أن يلحظ ويحفظ» (١) . وهذا يعنى تنوعا للوزن الواحد بين القفل والبيت ، والتنوع يحتاج الى وقفات فى مواضع مختلفة أو الى عبارات تخلق وقفات قبلها وبعدها أى الى قواف قبلها وبعدها ، ولما كان اللحن منتظما ، فان هذه الوقفات انتظمت كما لاحظنا فى استعراضنا لنظام قوافى الأقفال فردية عدد الفقرات ، وكما هى فى الأبيات .

واذا كان الامر كذلك ، فلماذا تثبت القوافى داخل كل بيت وتختلف من بيت الى بيت ؟ ولماذا تتعدد - بنظام ما - داخل كل قفل ، وتثبت فى كل أقفال الموشح ؟ الاجابة بالضرورة ترتبط بنظام اللحن والغناء ، فالبيت يغنيه مغن فردى وتنوع القوافى من بيت الى آخر لا يفسد مواضع الوقف - فلا زحاف ولا طى ولا اقواء

(١) راجع الصفحات السابقة : كلام ابن سناء الملك عن قسم الموشحات التى يتباين فيها وزن القفل عن البيت تباينا ظاهرا ، وهذا النص بالغ الأهمية فى تصورنا فطريقة غناء الموشحات «التامة» على الأقل فلا بد من البدء بالقفل «عند خروجه من القفل الى البيت ، وعند خروجه من البيت الى القفل» ، فالبدء هو القفل .

ولا تخالف فى الموشحات - لكنه يتيح فرصة لتنوع القوافى فى كل بيت حسب تنوع الحناجر مع تدخل المغنى الفردى الجديد فى اطراد طبقا لنظام النوبة - تناوب المغنين فى الغناء فى اتجاه يبدأ من يمين المغنى الذى يبدأ ، وكل واحد يغنى بيتا تاليا للبيت الذى غناه سلفه - حتى ينتهى الموشح . أما ثبات قوافى القفل على طول الموشحة - مع تعدد نظامها داخل كل قفل فلأن القفل تغنيه جوقة ، والجوقة ثابتة ، وقد يحدث ألا تغنيه الجوقة حيث تكفى بترديد المطلع بينما يغنى المغنى الفردى بعدها البيت ثم القفل ، وهذا يعنى أهم شىء فى الموشح ، وهو أن بؤرة اللحن وتميزه يكمن فى القفل ، وانتهاء المغنى الفردى به دليل لضبط اللحن عند الجوقة التى تردد المطلع ، وهما معا - أعنى المغنى الفرد المردد للقفل (بعد البيت) ثم الجوقة المردة للمطلع وهو على وزن القفل ونفس نظام قوافية - يمثلان دليلا للمغنى الفردى حتى لا يفقد اتجاه اللحن وتميزه ، وكل هذا ضرورى فى أنظمة موسيقية وغنائية ارتجالية تعتمد على الذاكرة .

الشكل الخارجى للموشحة

- ٩ -

التفصيص والتضمين

مصطلحات الموشح تمثل اشكالية حاولنا حلها على مدى هذا الكتاب . وهى تتراوح فى مصادرها بين الشعر والموسيقى والزراعة كاسلوب حياة يتضمن الغناء الشعبى . ومن بين هذه المصطلحات لفظة الغصن يراد بها (حسب تفسيرنا) الوحدة السطرية للبيت ، فكل سطر سواء تكون من شطر أو شطرين أو ثلاثة أشطار (وربما فى القليل أربعة أشطار) يسمى غصنا . ولاخفاء فى دلالة المصطلح قبل استخدامه فى الموشحات ، فهو يشير الى «غصن» النبات (فمن أو فرع أو عود) . فهو مصطلح ذو جذور زراعية أيضا مثله مثل الخرجة . انه يشير كما عرفنا هنا الى أى واحد من سطور البيت ، لكن لم ؟ هناك تصور تقليدى (غير واقعى) شاعرى عن استواء الأغصان وتساويها ، ولذا ألح الشعراء على وصف المرأة بغصن (منغرس فى كثيب) ، ومن ثم فهو هنا يشير الى تساوى أسطر البيت وتشابهها ورقتها ، وأيضا الى ثباتها (لانغراسها فى الكثيب وفى جذع الشجرة) وحركتها (بالأنسام والرياح) فى أن . والثبات يشير الى ثبات الوزن فى كل سطور أبيات الموشح ، ثم ثبات القوافى داخل أشطار البيت الواحد من كل مقطوعة ، أما الحركة فتشير الى تغير القوافى من بيت الى آخر ، ثم الانتقال منها الى القفل ومن القفل اليها . ويرجع الفضل الى «احسان عباس» فى لفت نظرى الى مفهوم هذا المصطلح وان كان قد مر به مرورا سريعا وجعله مردافا - بشكل ما - لمصطلح «التضمين والتوشيح والتسميط» (١) . ونحن نتوصل للمفهوم من ابن عبد الغفور الكلاعى فى كتابه «احكام صنعة الكلام» (٢) ، ومراجعة ما قال على نصوص الموشحات . يتحدث ابن عبد الغفور عن النثر : «تأملت - أدام الله توفيقك - النثر ، فوجدت فيه من أنواع البديع ما فى النظم فأغفلت ذكرها فى هذا الكتاب ؛ لأن كثيرا من العلماء قد عنوا بهذا الباب . وجعلت أبحث عن ضروب

(١) احسان عباس ، تاريخ الأدب الاندلسى (عصر الطوائف والمرابطين) ، دار الثقافة ، بيروت (ط ٧) ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢) ابن عبد الغفور الكلاعى ، احكام صنعة الكلام (تحقيق : محمد رضوان الداية) ، دار الثقافة بيروت (بدون تاريخ) .

الكلام فوجدتها على فصول وأقسام» (١). ويريد هنا أمرين : أولهما إيقاع النثر والثاني أجناسه الأدبية . وفي حديثه عن الإيقاع يأتي بفصول منها فصل يحمل عنوان «المغصن» . وفيه يقول : «وسمينا هذا النوع المغصن لأنه ذو فروع وأغصان ، وقلما يستعمله الا المحدثون من أهل عصرنا . وهو نحو قولى : (وقد يكون من النعم والاحسان ، ما يصدر من الفم واللسان) فقابلت سجعيتين بسجعيتين ، كل سجعة موافقة لصاحبتهما . وقد يقابل في هذا الفصل ثلاث بثلاث كقولى أخاطب الوزير أبا بكر بن سعيد البطليوس (ويا عجباً كيف انقلبت من ذلك الجانب بيد صفر ، ولم تحظ من الجواب بعسجد ولا صفر ، بل انتسب برسمه أمله ، ووصف بشطر اسمه عملها) . وقد تأتى فيه مقابلة أربع بأربع كقولى : (ومن السلام سلام ، وان لاح جوهر ، ومن الكلام كلام ، وان فاح عنبر) . وقد تأتى فيه مقابلة خمس بخمس ، كقولى : (فهلاً أبصر في ميزان الترجيح نهاية مثقالها ، ونظر في ميدان التنقيح غاية ارقالها) . وقد تأتى فيه مقابلة ست بست . كقولى : (ومن أبقاه الله ...) . وقد تأتى فيه مقابلة سبع بسبع ، كقولى : وتلا من شرائع مفاخره سورا قصرت عليها درسى ، وجلا من بدائع مآثره صورا أدت اليها نفسى) . وكان بعصرنا من جعل الزيادة على هذا غرضه ، حتى مقت هذا الفصل ، ونقضه . واتفق أن جاوبه يوماً والذى بجواب طبق فيه (مغصن) الخطاب ، فأخذ جوابه ، وزيف - على زعمه - صوابه ، ونقد ومحص وزاد في أسجاعه (ونقض) . وكتب الى بذلك بعض الكتاب ، فكتبت له في الجواب : وردنى كتابك - أبقاك الله من أخى ثقة ، وحليف مقة - تذكر أن فلانا لما أشرقناه بريقه ، مرق عن طريقه الى بنيات طرق قد اختطبتها أفهامنا ، وسحتها أقلامنا . فنحن أهدى اليها من اليد للفم ، ومن الشيب للمم . ذكرت أنه عدل عن مكاتبتنا الى شعر عوره ، ونثر خاطبناه به فزوره ، ورجمه شيطان ، ووصله بأغصان ، أخشن من حلق غصان ، وفروع كأنها عوج ضلوع تقاربها أفحش من غزل العجائز ، وتناسبها أو حش من بطون المفاوز . لا تعباً بذلك - أعزك الله - فانما ركب فرسا بيدى لجامها ، وتنكب قوسا عندى سهامها . وسأذيل هنا أسجاعا ، وأقرع بها أسماعا ، ليعلم أن ما حاوله غير متعذر في كلام من تقدمت قدمه في ساحة البيان ، وتمكنت يده من ناصية الابداع والاحسان . وأجعل ذلك في فصل ليس من جانبنا بالبعيد ، أردت به تمام معانى القصيد» (٢) . ثم يتحدث عن السجع ويعرفه «السجع مصدر

(١) نفسه ص ٩٥ .

(٢) نفسه ص ١٤١ - ١٤٣ .

سجع الرجل سجعاً : إذا تكلم بكلام له فواصل كفواصل الشعر . والحمام تسجع ، وهى سواجع وسجع .. والذى عندى فى هذا (السجع من حيث حسنه أو قبحه) أن النثر والنظم أخوان . فكما لا يقدح فى النظم تكلف الوزن والقافية ، كذلك لا يقدح فى النثر تكلف السجع» (١) . ثم يقسم الكلام المسجوع أقساماً ثلاثة منه ما يطول أوله ويقصر آخره ومنه ما يعكس ، «والقسم الثالث فهو أن يكون القسمان (الجملةتان المسجوعتان) متساويين ، ولا يحسن ذلك عندى إلا فى فصل المغصن ؛ نحو قولى : يغمر صباية بيانى بحر بلاغته الزاخر ، ويحقر ذبالة احسانى بدر فصاحته الزاهر» (٢) .

النصوص السابقة مليئة بالأخبار الهامة جداً ، وهى :

١ - أن النظم والنثر أخوان فى البديع والايقاع ، وأن الكاتب يهتم فى كتابه بالايقاع .

٢ - أن هناك نوعاً من الايقاع اسمه التغصين يتكون فيه الكلام من أغصان وفروع . فإذا ما جاءت جملةتان طويلتان مثل :

١ - وتلا من شرائع مفاخره سورا قصرت عليها درسى .

ب - وجلا من بدائع مآثره صورا أدت اليها نفسى .

فكل جملة منهما غصن (وهو يصرح بهذا المصطلح فى قوله : «ورجمه شيطان، ووصله بأغصان) ، ثم ان كل كلمة من الجملة الاولى تقابل نظيرتها من الجملة الثانية تسمى (هى أو نظيرتها) فرعاً .

٣ - أن الوعى بهذا الاسلوب الايقاعى وتكلف الاتيان به حتى مقت ونقض مرتبط بعصر الكاتب (عصر المرابطين) ، فهو أسلوب استحدث فى هذا العصر ، واحتفى به المحدثون من جيله .

٤ - أن الكاتب لا يتكلم فحسب عن جمل متناظرة لكنه يتكلم عن أوزان ، ونعرف ذلك من تحليل الأمثلة ، ومن قوله فى حديثه عن السجع «هذا ما نختاره من أوزان الأسجاع ، ونستحب له من قوانين الإبداع» (٣) ، فهذا هو صراحة يتحدث عن أوزان وقوانين للإبداع ، وأخيراً يلج على ربط

(١) نفسه ص ٢٣٥ - ٢٣٦ .

(٢) نفسه ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٣) نفسه ص ٢٤١ .

النثر بالشعر في مبالغة حتى أنه يورى به كما رأينا في آخر خطابه الى من هاجم جواب أبيه المغصن بختامه كلامه بقوله : «أردت به تمام معانى القصيد» ، ولا يريد بالقصيد الا كلامه النثرى وقصده التمثيل به .

٥ - أن استخدامه لمصطلح الغصن هنا ، وتلميحه لشيوع التفصيص في النثر في عصره خاصة - مع اشارة ابن بسام في ذخيرته لأغصان الموشحات ، اشارة تدل على استخدام المصطلح منذ أكثر من قرن من الزمان - يوحى لنا أن استخدامه في النثر منقول من الموشحات ، فهو يقول مصرحا بذلك : «...وسمينا هذا النوع المغصن لأنه ذو أغصان وفروع» . وهذا التصريح يتجاهل الموشحات رسميا ، ويغترف منها فعليا ، فما أظن الا أن النثر المغصن لا يزيد على أن يكون اقتباسا من الموشحات .

٦ - ما سبق يفيد أن الموشحات بدأت قريبة من النثر (حسب قول ابن بسام عن مخترع الموشحات : «يأخذ اللفظ العامي أو العجمي ، ويسميه المركز ويضع عليه الموشحة» ، وهذا اللفظ نثرى بمفهوم ما كما سنوضح في خاتمة هذا الكتاب ، ثم اتجهت تدريجيا الى الشعرية بينما النثر يتابعها في ذلك كما سنرى .

٧ - وإذا صدق فرضنا بأن استخدام مصطلح «الأغصان» في الموشحات (كما تدل كل الشواهد) سبق استخدامه في النثر ، فإن بيان ابن عبد الغفور حوله يكشف لنا أمرين :

١ - يؤكد ما يأتى في الفصل القادم من ارتباط الموشحة بتراث شعبي زراعى ، فهو يؤكد سبب التسمية «لأنه ذو أغصان وفروع» أى لأنه يحاكي الطبيعة الزراعية في أحد عناصرها وهو النبات والشجر .

ب - أن تطبيق مفهوم التفصيص على الموشحة يثبت شبه نثر الكلاعى المغصن بأغصانها ، ويكشف من جهة أخرى سر وزن الموشحات المخالف - لا أقول لوزن الشعر العربى جملة ، وانما لمقياس الخليل العروضى ، وتفاصيل ذلك في الفصل الأخير من الكتاب .

هذا فيما يتعلق بالتفصيص والأغصان ، فما معنى «التضمين» وكل الأقوال التى وردت عن الموشح من قدماء الأندلسيين (ابن بسام / ابن سعيد / ابن خلدون) تلح على ذكره باعتباره الخطوة الاولى الهامة نحو نضج الموشحة واجبارها المجتمع الرسمى على الاعتراف بها ؟ لقد ظننت طويلا أننى سأعجز عن

فهم هذا المصطلح ، الذى عجز عن تفسيره استخدام المفهوم الذى طرحته البلاغة العربية له ، كما عجز عن الاقناع تفسير ستييرن له ، وهو فى الجملة هام ، ويربطه بنظام التقفية ، ويبدأ تفسير ستييرن بافتراض الشكل الاول للموشحة :

«ان أبسط الأشكال هو بوضوح ذلك الذى يأتى دون قافية داخلية : أى يتكون من بيت ذى شطرين فى السمت (يقصد القفل الاول ، والذى كانوا يسمونه : المركز) وثلاثة أبيات متماثلة القافية فى الغصن (يقصد ثلاثة أغصان متماثلة القافية فى البيت) أى هكذا :

غصن — < كل غصن من شطر واحد
غصن — < بيت
غصن — <

المركز (القفل) — — — المركز من فقرتين

ثم بافتراض حدوث أول تطور فى المركز (القفل) :

كانت الخطوة التالية أن يدخل تعديل على النظام الأساسى للتقفية بزيادة أجزاء السمت (القفل أو المركز) سواء فى وسطه أو نهايته ليصير هيكل الموشح هكذا :

غصن — < كل غصن لا زال من شطر واحد
غصن — < بيت
غصن — <

المركز (القفل) — — — المركز صار من ثلاث فقرات

ثم بافتراض حدوث ثانى تطور فى الموشحة :

وكانت الخطوة التالية أن تنتقل الرحابة المتاحة فى السمت (القفل أو المركز) الى الغصن ، فيصير من شطرين (١) وهكذا تبدأ أجزاء كل من الأغصان والاقفال فى التعدد حسب النظام السابق الاشارة اليه عند حديثنا عن الأبيات والاقفال . ويضطرب ستييرن : فهو يرى أن زيادة عدد فقرات المركز (القفل) هو معنى

(١) الموشح الأندلسى ، راجع : ص ٣٩ - ٥١ .

التضمين أما العملية نفسها في الاغصان فيمكن أن يكون التضمين ، وقد انتهى سبب حيرته بظهور النصوص محققة ، فالعمليتان معا هما مفهوم التضمين الذي تم على مرحلتين ؛ المرحلة الاولى في المراكز (الاقفال) ، والمرحلة الثانية في الاغصان.

كان هذا أفضل تفسير لمصطلح التضمين حتى حل لنا ابن عبد الغفور غموض مصطلح «الغصن» ، وقد دفعني هذا الى العودة لقراءة كتاب ابن عبد الغفور «أحكام صنعة الكلام» بكل احكام ، فاذا كان قد اقتبس مصطلح «الاغصان» في النثر ، فلماذا لا يقتبس أيضا مصطلح التضمين ؟ وكانت المفاجأة السارة ؛ لقد اقتبسه بالفعل ! .

ونترك تفصيل هذا الكشف للفصل الأخير ليكون مسكة الختام . والآن نبدأ في دراسة نشأة الموشحة باستقصاء الأمر عند رجلين أحدهما توجهت اليه من كل المحدثين والمعاصرين المسئولية غير المباشرة لنشأة الموشحات : زرياب ، والآخر توجهت اليه أصابع اتهام الأقدمين - مع غيره - بتحمل المسئولية المباشرة . وقد أهملنا غير هذين - وهما شاعران من قرية واحدة اسمها قبيرة - لعدم توفر أية معلومات مفيدة حولهما .

الفصل الثانى رجلان والتوشيح

- ١ -

زرياب

كل من يشتغل بالثقافة الاندلسية يردد اسم زرياب باعتباره أسطورة . الاسم نفسه غريب ونادر ، وإن حملته مطربة في بغداد معاصرة له ، يتردد اسمها في ثنايا كتاب الأغاني ، وفي بعض أشعاره ، والمحققون يرد على ظنهم - بإشارتهم «لعله زرياب الأندلس» (١) شىء من الاسطورة ، فينسبون زرياب المغنية . وتحول الرجل الى أسطورة أخرج سيرته من كتب التاريخ لتحل محلها بعض عناصر الاسطورة ، ونقصد العنصر التبريرى ، الذى يحاول أن يفسر أمرين معا : لماذا ظهر زرياب في قرطبة ، ثم ماسر عبقريته .

والأسطورة تبدأ « ... وكان من خبره في الوصول الى الاندلس ، أنه كان تلميذا لاسحق الموصلى ببغداد ، فتلقف من أغانيه استراقا ، وهدى من فهم الصناعة ، وصدق العقل ، مع طيب الصوت وصورة الطبع الى ما فاق به اسحق ، واسحق لا يشعر بما فتح عليه ، الى أن جرى للرشييد مع اسحق خبره المشهور في الاقتراح عليه بمغن غريب مجيد للصنعة ، لم يشتهر مكانه اليه ، فذكر له تلميذه هذا ، وقال : انه مولى لكم ، وسمعت له نزعات حسنة ، ونغمات رائقة ملتاطة بالنفس ، اذا أنا وقفته على ما استغرب منها ، وهو من اختراعى ، واستنباط فكرى ، أجدس أن يكون له شأن ، فقال الرشيد : هذا طلبى ، فأحضرني لعل حاجتى عنده ، فأحضره ، فلما كلمه الرشيد أعرب عن نفسه بأحسن منطق وأوجز خطاب ، وسأله عن معرفته بالغناء ، فقال : نعم ، أحسن منه ما يحسن الناس ، وأكثر ما أحسنه لا يحسنونه ، مما لا يحسن الا عندك ، ولا يدخر الا لك ، فان أدنت غنيتك بما لم تسمعه أذن قبلك ، فأمر باحضار عود أستاذة اسحق ، فلما أدنى وقف عن تناوله ، وقال : لى عود نحتة بيدي ، وأرهفته باحكامى ، ولا أرتضى غيره وهو بالباب ، فليأذن لى أمير المؤمنين فى استدعائه ، فأمر بادخاله اليه ، فلما تأمله الرشيد - وكان شببيها بالعود الذى دفعه - قال له : ما منعك

(١) الأغاني ج ٢٠ ص ١٢٤ .

أن تستعمل عود أستاذك ؟ فقال : ان كان مولاي يرغب في غناء أستاذي غنيته بعوده ، وان كان يرغب في غنائى ، فلا بد لى من عودى ، فقال له : ما أراهما الا واحدا ، فقال : صدقت يا مولاي ، ولا يؤدى النظر غير ذلك ، ولكن عودى ، وان كان قدر جسم عوده ، ومن جنس خشبه ، فهو يقع من وزنه في الثلث أو نحوه ، وأوتاره من حرير لم يغزل بماء سخن ، يكسبها أنانة ورخاوة ، وبمها ومثلثها اتحدتاهما من مصران شبل أسد ، فلها في الترتم والصفاء والجهارة والحدة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان ، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاورة بها ما ليس لغيرها ، فاستبرع الرشيد وصفه وأمره بالغناء فجس ، ثم اندفع فغناه :

يا أيها الملك الميمون طائرہ ہارون راح اليك الناس وابتكروا

فأتم النوبة ، وطار الرشيد طربا ، وقال لاسحق : والله لولا انى أعلم من صدقك لى على كتمانك اياك لما عنده وتصديقه لك من أنك لم تسمعه لانزلت بك العقوبة لترتك اعلامى بشأنه ، فخذ اليك واعتن بشأنه ، حتى أفرغ له ، فان لى فيه نظرا ، فسقط في يد اسحق ، وهاج به من داء الحسد ما غلب صبره ، فخلا بزرياب ، وقال : يا على ! ان الحسد أقدم الأدواء وأدواها ، والدنيا فتانة ، والشركة في الصناعة عداوة ، لا حيلة في حسمها ، وقد مكرت بى فيما انطويت عليه من اجادتك وعلو طبقتك ، فاذا أنا قد أتيت نفسى من مأمنها بادنائك ، وعن قليل تسقط منزلتى ، وترتقى أنت فوقى ، وهذا مالا أصحابك عليه ، ولو أنك ولدى ، ولولا رعى لذمة تربيتك ، لما قدمت شيئا على أن أذهب نفسك ، يكون في ذلك ما كان ، فتخير في ثنتين لأبد لك منهما : اما أن تذهب عنى في الأرض العريضة ، لا أسمع عنك خبرا بعد أن تعطينى على ذلك الأيمان الموثقة ، أنهضك لذلك بما أردت من مال وغيره ، واما أن تقيم على كرهى ورغمى مستهدفا الى ، فخذ الآن حذر منى ، فلسست والله أبقي عليك ، ولا أدع اغتيالك باذلا في ذلك بدنى ومالى ، فاقض قضاءك. فخرج زرياب لوقته ، وعلم قدرته على ما قال ، واختار الفرار قدامه ، فأعانه اسحق على ذلك سريعا ، وراش جناحه ، فرحل عنه ، ومضى ييغى مغرب الشمس ، واستراح قلب اسحق منه .

وتذكره الرشيد بعد فراغه من شغل كان منغمسا فيه ، فأمر اسحق بحضوره ، فقال : ومن لى به يا أمير المؤمنين ؟ ذلك غلام مجنون يزعم أن الجن تكلمه وتطارحه ما يزهى به من غنائه ، فلا يرى في الدنيا من يعدله ، وما هو الا أن أبطأت عليه جائزة أمير المؤمنين وترك استعساده ، فقدّر التقصير به والتهوين بصناعته ،

فرحل مغاضبا ذاهبا على وجهه مستخفيا على ، وقد صنع الله تعالى في ذلك لأمير المؤمنين ، فانه كان به لم يغشاه ويفرط خبطه ، فيفزع من رآه ، فسكن الرشيد الى قول اسحق ، وقال : على ما كان به ، فقد فاتنا منه سرور كثير .

ومضى زرياب الى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، اذ لم يكن اسمه شهر هناك شهرته بالصقع الذي قطنه ونزعت اليه نفسه وسمت به همته ، فأم أمير الأندلس الحكم المياين لمواليه (بنى العباس) ، ... فسر الحكم بكتابه ... فسار زرياب نحوه بعياله وولده . وركب بحر الزقاق الى الجزيرة الخضراء ، فلم يزل بها حتى توالى عليه الاخبار بوفاة الحكم ، فهم بالرجوع الى العدة ... فجاءه كتاب عبد الرحمن (الذي تولى الامارة بعد أبيه الحكم عام ٢٠٦ هـ) يذكر تطلعه اليه والسرور بقدومه ... فدخل هو وأهله البلد ليلا صيانة للحرم ... وبعد ثلاثة أيام استدعاه ، وكتب له في كل شهر بمائتي دينار راتبا ، ... وأن يجري (عليه) من المعروف العام ثلاثة آلاف دينار ، منها لكل عيد ألف دينار ، ولكل مهرجان ونوروز خمسمائة دينار ، ... فلما قضى سؤله وأنجز موعوده ، وعلم ان قد أرضاه ، وملك نفسه استدعاه . فبدأ بمجالسته على النبيذ وسماع غنائه . فما هو الا أن سمعه فاستهوله واطرح كل غناء سواه ، وأحبه حبا شديدا ، وقدمه على كل المغنين ، وكان لما خلا به ... وذاكره في أحوال الملوك وسير الخلفاء ونوادير العلماء فحرك منه بحرا زخرا عليه مده ... ولما ملك قلبه (قلب الأمير) واستولى عليه حبه فتح له بابا خاصا يستدعيه منه متى أراد .

وذكر أن زرياب ادعى أن الجن كانت تعلمه كل ليلة نوبة الى صوت واحد ، كان يهب من نومه سريعا فيدعو بجاريته غزلان وهنيدة فتأخذان عودهما ، ويأخذ هو عوده فيطسارحهما ليلته ، ويكتب الشعر ، ثم يعود عجيلا الى مضجعه ، وكذلك يحكى عن ابراهيم الموصلي في لحنه البديع المعروف بالماخوري أن الجن طارحته اياه ...

وزاد زرياب بالاندلس في أوتار عوده وترا خامسا اختراعا منه ... وهو الذي اخترع بالاندلس ، مضارب العود من قوائم النسر ، فأبرع في ذلك للطف قشرة الريشة ونقائه وخفته على الأصابع وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته اياه .

وكان زرياب عالما بالنجوم ، وقسمة الأقاليم السبعة ، واختلاف طبائعها وأهويتها وتشعب بحارها وتصنيف بلادها وسكانها ، مع ما سنج له من فك كتاب الموسيقى ، مع حفظه عشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بالحانها ، وهذا العدد من الألحان غاية ما ذكره بطليموس واضع هذه العلوم ومؤلفها .

وكان زرياب قد جمع الى خصاله هذه الاشتراك في كثير من ضروب الظرف وفنون الأدب ... حتى اتخذه ملوك الاندلس وخواصهم قدوة فيما سنه لهم من آدابه ... (١) . من تسريحة الشعر الى العطور والمنظفات الصناعية والملابس وألوان الطبخ وأساليب تناول الطعام والشراب (٢) .

واستمر بالاندلس أن كل من افتتح الغناء فيبدأ بالنشيد اول شذوه بأى نقر كان ، ويأتى أثره بالبسيط ويختم بالمحركات والأهزاج تبعا لرأسم زرياب (٣) . وقد افتتح مدرسة لتعليم الغناء كان يتم اختباره المقبولين لها اختبارا يركز على قدرة أجهزتهم الصوتية ، وقد أخذ الناس بعده الغناء عن اولاده وجواريه وتلاميذه أجيالا تتوالى حتى أن ابن عبد ربه الذى مات بعده بقرن كامل استمع الى احدى الجوارى اللاتى تعلمن على يديه (٤) . وذكر عبادة الشاعر أن أول من دخل الاندلس من المغنين علون وزرقون ، دخلا في أيام الحكم بن هشام . فننفا عليه . وكانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه . لقد عاش زرياب في الاندلس معيشة الامراء يأكل مع أميرها وأولاده (٥) ، ويمشى في موكب يركب فيه وقد أحاط به مائة غلام (٦) .

وبعد ، تلك هى أسطورة زرياب من نصها العمدة كما أورده النفع ، وقد أسقطنا بعض التفاصيل ولخصنا بعضها . والقصة يمكن أن تكون مقبولة ، فهى لا تخرج عن المعقول ولا تتجاوز الممكن . فما أسطوريتها إذن ؟ قبل أن نجيب على هذا السؤال ينبغى أن نؤكد أنها قدمت من المعلومات والحقائق التى تخدم بحثنا والتى تتفق مع ما نعرفه عن الموسيقى الاندلسية اليوم ، كما أنها تفرز مصطلحات جديدة كما سنشير بعد لا يمكن أن تكون من اختراع واضع القصة اذا كانت قد مزجت الواقع بالخيال .

صياغة القصة أندلسية محضة . فرحلة زرياب الى الاندلس تشبه رحلة عبد الرحمن الداخل ، وكان أحرى بمن صاغها (ابن حيان صاحب المقتبس السدي ينقل عنه صاحب النفع ، ولعل ابن حيان كان ينقل عن عبادة الشاعر الذى نقل

(١) نفع الطيب ص ١٢٢ - ١٢٧ .

(٢) نفسه ص ١٢٧ - ١٢٨ .

(٣) نفسه ١٢٨ - ١٢٩ .

(٤) نفسه ١٢٨ - ١٢٣ .

(٥) نفسه ص ١٢٣ .

(٦) نفسه ص ١٣٣ .

عنه الغزير من أخباره) أن يسمى هذا الموسيقى «زرياب الداخل». فهو يخرج من بغداد وقد تهدده الموت مرتين : مرة في بغداد ، ومرة أخرى في القيروان . وتهدد الداخل الموت مرتين ، ثم بعد ذلك الرجلان بطلان أحدهما أقيم فردا دولة لبنى أمية في قرطبة والآخر منهما أقيم دولة للموسيقى في الأندلس . والتلميح الأسطوري لبطولة زرياب ينبع من اصطياده شبل الأسد على الأرض واستخراج مصرانه ليصنع منه أوتارا ، واستئزال النسر من السماء ليتخذ من قواده مضرا . ثم تلك السلسلة من الصدفة التي تجعل هارون الرشيد يشغل زمانا يتيح لاسحق أن ينفي زرياب (*) . ثم تصادف وصول رد الحكم بقبول استقدام زرياب خلال مهلة الثلاثة أيام التي أعطاها له الملك الأغلبى لمغادرة البلد والا قطعت رأسه (**). ثم تصادف موت الحكم مع دخول زرياب الأندلس ، كأنه مكث في القيروان كي يمهد لهذه الصدفة تمشيا مع أسلوب الحكاية الشعبية التي دائما كلما أسقطت خطرا عن البطل الخير نبت خطر جديد . ان الصدفة في الاسطورة والحكاية الشعبية هي أداة القدر الحاسمة لدفع البطل نحو غاية كبرى نبيلة قدرتها بشكل نهائى سابق للحدث ارادة السماء . ان تفوق زرياب على اسحق كان يعده للمكان اللائق به . هذا المكان - كما يريد أهل الأندلس تفضيل بلدهم - هو قرطبة .

أخيرا لا يقرن زرياب بداخل الأندلس (***) - طبقا لتحليلنا للخبر - الا اذا كان قد ترك أثرا لا ينسى في الأندلس ، ولا سيما أن هذا الخبر قد تمت صياغته بعد موت زرياب بما يقرب من قرنين ، وهذا ما يقوله الخبر في رواية النفخ هذه بشكل مباشر «فما هو الا أن سمعه فاستهوله ، واطرح كل غناء سواه» ، ولنلاحظ لغة النص «استهوله - اطرح» ، فكأن الأمير أمام ظاهرة اعجازية . ثم قوله في وصف علون وزرقون «وكسانا محسنين ، لكن غناؤهما ذهب لغلبة غناء زرياب عليه» ثم موقف الأمير منه مرة أخرى «... ولما ملك قلبه واستولى عليه حبه وفتح له بابا خاصا ...» ثم «وأحبه حبا شديدا وقدمه على كل المغنين» ، وأخيرا يصير هذا المغنى قدوة للقدوة «حتى اتخذه ملوك الأندلس وخواصهم قدوة فيما سته

(*) الكلمة على ما أظن أعجمية ومؤنثة فهي ممنوعة من الصرف .

(**) اضافة القيروان لرحلة زرياب واضع رواية النفخ غير مسئول عنها لعدم ورودها في الرواية . لكنها تكرار لسوقف اسحق معه «قبول الموت أو المغادرة» ، مما يرجح أنها كانت أصلا جزءا من الرواية الأصلية في المقتبس . والذي سقطت منه ترجمة زرياب . وهي رواية أندلسية وردت في (العقد ج ٧ ص ٣٠ - ٣١) وسنعود إليها فيما بعد عنده .

(***) عبد الرحمن الداخل .

لهم من أدايه». ونلاحظ خطورة هذه العبارة ، فهو يقول «ملوك الاندلس» ، ونحن نعرف أن زرياب مات قبل عبد الرحمن الأوسط والذي استقدمه الى الاندلس فهو لم يشهد الا ملكا واحد . ومعنى ذلك أن الملوك بعد عبد الرحمن ظلوا - وخاصتهم - يتخذون منه لهم قدوة . والطريف أن صاحب المقتبس عاصر بداية ملوك الطوائف ، ومن قبلهم من بنى أمية أمراء وخلائف ، وان كان يشملهم لفظ الملوك الا أن التعبير مشتق من العصر ، فهو أيضا يشمل ملوك الطوائف ، فأثر زرياب يحوله بالفعل الى أسطورة (*) .

والنص بعد ذلك يلتزم أوله مع آخره ، فالعود العجيب الذى عزف به أمام الرشيد ، عود فيه من الابتكار الكثير فخفة وزنه عن أمثاله من عيادان العصر يعنى نقلة ثقافية علمية تتصل بمعرفة فونولوجية حول الصناديق الرنانة . ويدخ فى هذا الامر ما استحدثه على الأوتار . والموسيقار لديه وعى بأنه مبتكر ، وهذا هام جدا لأن المبتكرين لا يبتكرون لأنفسهم وانما للآخرين وهكذا نفهم دلالة الصوت الذى غناه للرشيد (ولعل الرشيد قد فهم ما نفهم (**)) :

يا أيها الملك الميمون طائره هارون راح اليك الناس وابتكروا

فالطائر الميمون هو زرياب وهو «لقب غلب عليه ببلاده من أجل سواد لونه مع فصاحة لسانه ، وحلاوة شمائله ، شبه بطائر أسود غرد عندهم (١)» . أما «ابتكروا» فهو تورية بديعة تتطابق مع «راح» فتشير الى التفكير ظاهرا وتورى الابداع والابتكار .

ومن أدلة وعيه بأنه مبدع حواراه مع الرشيد «وأكثر ما أحسن لا يحسنه الناس ...» ثم ما يقوله الخبر «ومضى زرياب الى المغرب فنسى بالمشرق خبره ، ان لم يكن اسمه شهر هنالك شهرته بالصقع الذى قطنه (الاندلس) ونزعت اليه نفسه وسمت به همته ... ويعلمه بمكانه من الصناعة» ثم يستخدم النص لفظة الاختراع مرتين .

(*) يشير اليه ابن الأزرقي الذى توفى ٨٩٦ هـ بعبارة «الغنى الشهير» . وهذا يدل على استمرار تردد اسمه فى الاندلس حتى آخر أيامها . ابن الأزرقي ، بدائع السلك فى طبائع الملك (تحقيق . د. النشار) ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٧ .

(**) راجع تعليقه الحزين عندما أبلغه اسحق بتخليط زرياب وهربه : «على ما كان به . فقد فأننا منه سرور كثير» .

(١) نفح الطيب ص ١٢٢ .

ثم استيحاؤه الجن ، واستيقاظه ليضرب ما تعلم من نوبة أو صوت يطارح بهما جاريته ثم يكتب ما أوحى إليه من شعر «وكان شاعرا مطبوعا» (١) . أما اللقاء ما يلهم من الجن على جواريه وتلامذته وحواريه ، فهذا هو الجديد ، ربما في الحضارة العربية كلها . ان من يراجع ترجمة اسحق بالأغاني يصاب بالاكنتاب لسرية الأصوات الجديدة التي يؤلفها اسحق ، فهو يمنعها ويتمنع بها عن أقرب الناس إليه ، وعندما يعزفها لا يتيح لغيره من الموسيقيين التقاط أنغامها (٢) ، بينما زرياب يذيع ما يلقي في روعه أولا بأول ، وهذا أول شرط للابتكار ، حتى يتيح لغيره أن يتعلم علمه ويطوره . وموقف اسحق يكاد يتكرر عند غيره في مختلف جوانب المعرفة . ولهذا نفهم لماذا تلقف زرياب من أغاني اسحق استراقا ،

فهذا هو السبيل الوحيد . وأيضا لماذا تعيش الموسيقى الأندلسية حتى اليوم حية ومسموعة في المغرب والمشرق وعلى المستوى الرسمي والشعبي بينما اندثر تراث اسحق ، وصار ما تبقى من خبره سرا من الأسرار .

وأخيرا اضافات زرياب للعود ، لم تأت من عبقرية بل من علمه الموسوعي وفك كتاب الموسيقى ، وهذا باختصار يعنى فهم (ان لم يكن ترجمة) النصوص اليونانية عن الموسيقى ، وهذا ما افتقده اسحق (٣) .

أما المعلومات الأخرى التي أضافها خبر النفخ عن زرياب ، هو أنه نقل كلمة النوبة من معنى (دور أو تناوب) المغنى في التقدم للغناء أو ما نقوله بعاميتنا «وردية النوبتجي» الى هيكل موسيقى هندسى يضم الانشاد ثم البسيط ثم المحركات والأهازج أى ما يشبه سهرة أو ليلة موسيقية ، أو كونسرت ، وهو ما يطلق عليه اليوم النوبة الأندلسية ، وهى انتاج موسيقى كامل له مقوماته اللحنية والإيقاعية، وترى الدكتور سمحة الخولى أن النوبة الأندلسية فى مفهومها تقابل الوصلة المعروفة فى المشرق ، وهى تمثل نظاما خاصا فى تتابع المقطوعات الغنائية والموسيقية أصبح (تقصد : فى العصر الحديث) تقليدا يتوارثه أبناء المغرب العربى باحترام عظيم (٤) .

والمصطلح التالى هو المحركات والاهزاج باعتبارها مرحلة الانصراف من النوبة

(١) نفسه .

(٢) راجع ترجمة اسحق الموصلى ، الأغاني ج ٥ ص ٢٦٨ - ٤٣٥ .

(٣) راجع هذا البحث ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .

(٤) الموسيقى الأندلسية المغربية ، راجع الفصل الاول من الباب الثانى : نظام النوبة الأندلسية (مفهوم النوبة) ص ٥٧ - ٦٠ .

أو القفلة حسب تفسيرنا لهذه الكلمة في الأبيات الشعرية التالية التي قالها الفقيه المالكي عبد الملك بن حبيب السلمى (ت ٢٣٨/نفس عام وفاة زرياب) حسدا بزرياب :

صلاح أمرى والذى ابتغى هين على الرحمن في قدرته
الف من الصفر وأقلل بها لعالم أربى على بغيته
زرياب قد يأخذها قفلة وصنعتى أشرف من صنعته

وتروى الشطرة الأخيرة «يأخذها زرياب في نوبة» (١) . ونحن لا نستبعد امكانية رواية الثالثة «يأخذها زرياب في قفلة» . «والقفلة» هنا تورية تشير الى القفلة الموسيقية ظاهرا وتورى عن قبضه لها دفعة واحدة (*) .

وآخر مصطلح هو الوتر الدموى أو الوتر الأحمر . وهو الوتر الذى يقابل النفس لجسم العود ، والدم رمز للنفس في مواجهة تقابل الأوتار الاربعة القديمة مع الطبائع الاربعة (٢) .

أخيرا زرياب - شأنه شأن كل الموسيقيين - يحسن ما يحسنون وهو أنه «راوية» يحفظ التاريخ وعشرة آلاف أغنية لحنا وشعرا ، وغيرها من الاشعار ، لكنه يحسن ما لا يحسنون ، وهذا الجانب يشكل فيما يبدو ثلاث بؤر : بؤرة احسان العلوم القديمة ، ثم الموسيقى النظرية الكلاسيكية التى استرقها من اسحق بجانب الموسيقى النظرية الاغريقية ، مضيفا هذا العلم النظرى لصوت بديع ، وحفظ خارق لأغان سابقة ، وموهبة متدفقة الابداع والاختراع ثم أخيرا ثقافة عامة ومعرفة موسوعية فيها جوانب قيادية جعلته زعيما اصلاحيا يغير من وجه الحياة ونظم السلوك في الملبس والمأكل والمطبخ والمجالسة والآداب والظرف والمناداة . نموذج لرجل لا يتكرر في تاريخ الاندلس كله على كثرة عمالقه . ومن النادر أن نجد له نظيرا في تاريخ معظم البلدان ! .

فهل يحق لاسحق العملاق أيضا أن يحسد مثل زرياب ؟ بالطبع الاجابة : نعم ، لكنى أشك تماما في أن حسد اسحق هو سبب مغادرته بغداد ، ولكن القهر الذى

(١) نفسه ص ٥٨ ، والرواية الاخيرة تعد أقدم اشارة للنوبة .

(*) في رأينا أن التورية تتضمن مقابلة (أو طباقا) دلالية بين ضخامة ألف دينار ذهبيا ، وقفلة تستغرق ساعة من الزمان ضئيلة المقدار .

(٢) نفح الطيب ص ١٢٦ ، أسقطنا هذا الجزء من النص المنتخب من الرواية كما أشرنا .

كان يمارس ضد الحداثة بانتكاس ثورة العباسيين الثانية بقيادة المأمون ، بثورة ابراهيم بن المهدي الفاشلة عسكريا ضده ، والناجحة في اثنائه عن اخراج الخلافة من بني العباس الى بنى على ولا سيما بعد موت ولي عهده العلوي على بن موسى الرضى . وتحوله الى الاعتزال تحولا مأساويا جعله يفرض أفكاره على غيره ، ودفع العباسيين من ناحية الى استجلاب الاثراك واسترضاء العنصر العربى ، كما دفع الفرس من ناحية أخرى الى الانصراف الى تدبير استقلال الاقاليم الفارسية والانصراف عن قيادة حركة الحداثة التى كان لهم الدور الكبير فيها ، فاتجهت بقاياهم غير المسيية من أمثال اسحق الى الالتحاق بالعروبة الثقافية والتعصب لها وجعلت فلسول المحدثين تقف وراء شخصية شديدة التناقض هى شخصية ابراهيم بن المهدي الذى كان هواه الثقافى مع الفرس والحداثة ، وهواه السياسى ضدهما ، ولعل هذا الهوى السياسى لم يكن عنصريا بقدر ما كان عباسيا ، بمعنى غضبة من أجل استمرار الخلافة فى بنى العباس ، وما كانت لتستمر دون مساندة الفرس الذين ساندوها دائما بهوى علوى ، اضطر المأمون الى الدخول فيه حتى ينتصر لنفسه (*) .

قضية شائكة . لكن مراجعة الواقع الثقافى والادبى منه بصفة خاصة تجعلنا نحس بدبيب بدوى فى الشعر والادب عامة (كما تجلى فى لغة الرسائل والمقامات) ، وبفشل خارق يمنى به ابراهيم بن المهدي فى ثورته الموسيقية كما فشل فى ثورته السياسية . هذا الجو الثقافى ينبى مثل زرياب بأن لا أحد سوف يسمع له صوتا . وأن أحلامه فى الثورة على الموسيقى القديمة واستمرار الحداثة فى الشعر ليست الا أضغاث أحلام . فاستخدم معرفته الجغرافية بتفتيش الاقاليم بلادا وسكانا ، فرأى هناك فى شبه جزيرة ايبيريا الظروف التاريخية التى تشبه المشرق فى أيام الوليد بن يزيد حيث كانت بذور الحداثة تنمو بسرعة ونشاط ، فحمل معه آخر منتجات هذا

(*) دعبيل عربى متشيع يخاطب المأمون باسم «خراسانيين الذين ناصروه» . كائنه مولى خراسانى :

انى من القوم الذين سيوفهم
رفعوا محلك بعد طول خموله
قتلت أخاك وشرفتك بمقعد
واستقذك من الحضيض الأود

وابراهيم بن المهدي عربى مولى (فارسى) الهوى ثقافيا ، عربى عباس الهوى سياسيا يحرض المأمون ضد دعبيل كمولى سياسيا . ولأن المأمون فارسى النزعة سياسيا وعربى ثقافيا ، فقد عفا عن دعبيل (الذى عيره ومن عليه فى غطرسة) لهجائه ابراهيم بن المهدي أولا ، ولشرف نسبه العربى ثانيا . ثلاثة من العرب يقيمون الصراع فيما بينهم لكى يعكسوا صراعا داخليا دراميا (الأغاني ج ٢٠ ص ١٢١ ثم ص ١٢١) .

المذهب الفنى فى قمة ازدهاره صوب مغرب الشمس ، لم يكن يحمل معه الموسيقى فحسب ، ولكن الشعر ، ولا سيما شعر أبى نواس وأبى العتاهية وأستاذهما بشار، تماما مثلما حمل ابتكارات إبراهيم بن المهدي وأخته عليّة التي سمى ابنته باسمها وشاء القدر أن يطول عمر عليّة بنت زرياب - مقابل قصر عمر عليّة بنت المهدي - فاضطر الناس أن يأخذوا منها علم الألحان والغناء بعد موت أبيها . وكأنما ما قصر من عمر بنت المهدي ضم الى عمر سميتها بنت زرياب رمزا - صاغة القدر - لامتداد مذهب عليّة (وأخيها) المحدث هناك بعيدا عن المشرق ؛ مشرق الحداثة فى المغرب حيث كانت تنتظر الشمس السمراء ؛ شمس زرياب ، الهارب بأحلامه نحو أرض صالحة .

الخلاصة ، أسطورة زرياب كما أوردها النفح ليست الا صياغة لميلاد النهضة العربية فى الاندلس على أسس محدثة عباسية حملها البطل الفرد زرياب الذى نظن أن اختيار اللون الأسود له تقف وراءه عقلية جعلت كل أبطال السير العربية سود البشرة . وهى كما أسلفنا صياغة أندلسية ، وإن لدينا قصة أخرى ، فيما يبدو أدخلها أحد نساخ العقد الفريد ، وهى هامة جدا ، فهى تكمل ما أسقطته رواية النفح من خبر مرور زرياب بالقيروان ، كما أنها تنفى أية علاقة لاسحق برحيل زرياب من بغداد أو باستدعاء الحكم له ، وذلك باهمال الأمر والسكوت عنه .

تلك القصة هى : «وكان لإبراهيم عبد أسود يقال له زرياب ، وكان مطبوعا على الغناء علمه إبراهيم : وكان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه . ثم انه انتقل الى القيروان ، فدخل على زيادة الله إبراهيم بن الأغلب ، فغناه بأبيات عنتره الفوارس . حيث يقول :

فان تك أمى غرابية من أبناء حام بها عبتنى
فانى لطيف ببيض الظبا وسمر العوالى اذا جئتنى
ولولا فرارك يوم الوغى لقدتك فى الحرب أو قدتنى

فغضب زيادة الله (لسواد أمه) ، فأمر بصفع قفاه وإخراجه وقال له : ان وجدتك فى شيء من بلدى بعد ثلاثة أيام ضربت عنقك ! فجاز البحر الى لاندلس ، فكان عند الامير عبد الرحمن بن الحكم» .

العقد يسوق الخبر بدون سند من الرواة ، فهو على لسان ابن عبد ربه ، وهو لم يشهد زرياب . فقد ولد عام موته أو بعد ببضع سنوات ، فلا بد من راو . فهل الخبر من ادخال أحد النساخ المشرقيين الذين لم يعرفوا زرياب ؟ أرجح ذلك ، لأن

الصياغة توحى بعدم معرفة ابن عبد ربه لزرياب . وهذا غير صحيح ، ومع ذلك فهي رواية موضوعية محايدة أو متحاملة بعض الشيء ، لكنها تثبت أن زرياب ترك بغداد بمحض إرادته ، وأنه دخل الأندلس بحثاً عن نجاح بعد كساده في بغداد ، وعند بنى الأغلب ، وأنه بعبقريته حقق مكانته المرموقة ، وليس بمساعدة القدر ، وأن رواية نفح الطيب صاغت الرواية لتكشف عن رؤيتها لرائد موسيقاها بعد أن احتل هذه المكانة ، التي يعترف بها صاحب الأغاني على لسان علوية مغنى المأمون . والرقيق في كتابه «معاقره الشراب» (١) .

وأخيراً توجد نسخة ثالثة للخبر لم يتنبه إليها أحد ممن كتبوا عن زرياب ، وهي رواية ابن خلدون . وهو يتحدث عن العرب الجاهليين وترنمهم بالشعر وكيف أنهم لم يتجاوزوا الترنم الا بالسناد ، وهو استخدام الدف والمزمار «وكان أكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار ، فيضطرب ، ويستخذف الحلوم ، وكانوا يسمون هذا الهزج وهذا البسيط كله من التلادين هو من أوائلها ، ولا يبعد أن تتفطن له الطبائع من غير تعليم شأن البسائط كلها من الصنائع ، ولم يزل هذا شأن العرب في بداوتهم وجاهليتهم ، فلما جاء الاسلام واستولوا على ممالك الدنيا ، وحازوا سلطان العجم وغلبوهم عليه ، وكانوا من البداوة ... مع غضارة الدين ، فهجروا ذلك شيئاً ما ، لم يكن الملدون عندهم الا ترجيع القراءة والترنم بالشعر .. فلما جاءهم الترف .. وافترق المغنون من الفرس والروم ، فوقعوا الى الحجاز ... وغنوا جميعاً بالعيان والطنابير والمعازف والمزامير ... الى أن كملت أيام بنى العباس عند ابراهيم بن المهدي ، وابراهيم الموصلي وابنه اسحق وابنه حماد ... وكان للموصلين غلام اسمه زرياب أخذ عنهم الغناء فأجاد ، فصرفوه الى المغرب غيرته منه ، فلحق بالحكم ابن هشام بن عبد الرحمن الداخل أمير الأندلس ، فبالغ في تكريمته ، وركب للقائه ، وأسنى له الجوائز والاقطاعات والجرايات وأحله من دولته وندمائه بمكان ، فأورث بالأندلس من صناعة الغناء ما تناقلوه الى أزمان الطوائف ، وطما منها بأشبيلية بحر زاخر ، وتناقل منها بعد ذهاب غضارتها الى بلاد العدو بافريقية والمغرب ...» (٢) .

(١) نفح الطيب ج ٣ ص ١٣٢ ، ويؤكد الرقيق أن زرياب مولى المهدي ، فكأنه ينفي صفة «عبد أسود» الواردة في رواية العقيد ، وقد أورد الرقيق ذلك في كتابه قطب السرور . راجع قطب السرور ص ٢٣٩ - ٢٤٠ .

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٤٢٧ - ٤٢٨ .

والآن نسأل سؤالاً هاماً : ما معنى ما ورد في نص النفع «فأتم النوبة وطار الرشيد فرحاً» . ان العبارة لا تحمل سوى دلالة قصصية ، هل هي النوبة بمعنى العمل الموسيقى المتكامل ، أم أنها النوبة بمعنى الدور المتناوب للموسيقار ؟ النص لا يقول شيئاً ، ولكننا لو ربطناه بنص العقد « وكان رب حضر مجلس الرشيد يغنى فيه » ، لن تكون الا بمعنى : أنهى دوره في الغناء . وبالتالي : كيف يتطور من الغناء المشرقي الصرف الى نظام النوبة الاندلسية فجأة ؟ .

هنا يصبح خبر مروره على القيرون بالغ الأهمية ، ولو أخذنا بما يورده كتاب الغناء في الاسلام من ناحية ، والحنفى من ناحية أخرى نعلم أنه قد قضى بالقيروان عدة سنوات : «ولما وصل الى القيروان ، ونزل عند ملوك الأغالبة ، ذاع صيته في جميع ولاية أفريقية . ولم تنقض السنوات الاولى على اقامته حتى تحول جزء من هذه المدينة الى منطقة تخصصت للملاهي والترف ... حتى انقسمت المدينة الى حيين متناقضين ... عرف أحدهما باسم : الحى الزريابى ، وعرف الآخر باسم : حى الزهاد (١) .

لعل زرياب وقع على نظام النوبة في الشمال الافريقي أو لم يفعل فوجده في الاندلس ، وأن النوبة الواردة في الاشارة الى لقائه الاول بعبد الرحمن لم تكن الا «الدور والتناوب» ، وأن ابن حيان فسر الكلمة ذات المفهوم القديم طبقاً لمفهوم معاصر له ، ولكن من المتواتر أنه اخترع النوبة ، وأن هذا الاختراع ميز الموسيقى الأندلسية .

وتتطور النوبة بعد زرياب ومعها بعض المصطلحات ، «ولعل أقدم التعريفات للنوبة (بنظامها المتطور) هو تعريف أحمد التفاشى في القرن السابع الهجرى ، فقد ورد فيه : أن النوبة الكاملة للغناء بالمغرب (الاندلس) تقوم على نشيد ، واستهلال ، وعمل ، ومجرى ، وموشحة ، وزجل . وجميعها يتصرف في كل بحر من بحور (أى أدوار) الأغاني العربية» (٢) .

وهذا معناه أن هذه النوبة المتطورة تحل الاستهلال محل البسيط ، والعمل والمجرى محل المحركات ، وأن الموشح والزجل حلت محل الأهازيج في نوبة زرياب ، وبعملية رياضية يمكن أن نصل الى نتيجة مؤاها أن :

(١) الغناء في الاسلام ص ١٢٨ - ١٣٩ ، زرياب ص ٩٠ - ٩١ .

(٢) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٥٩ ، وربما يقصد ببحر هنا «المقام الموسيقى» ، وهو الأرجح لأننا نعلم أن الموشحة صالحة للغناء على كل المقامات .

الأهازيج = الموشح + الزجل

فما هي الأهازيج التي صارت بعد موت زرياب ببضعة عقود (موشحة + زجل) ثم قبل ذلك موشحات تحتل الأفق كله مع شيء من الزجل في الخرجة ليستقل من بعد كلا النوعين الأدبيين مع قنطرة تضمهما في بنائهما المغنى كهيكل شعري مادته اللغة من ناحية ، واطار يجاور بينهما باعتبارهما صلبة اعتادها ذلك الاطار ، الذى اسمه النوبة الموسيقية الأندلسية ؟ .

لا أمل في العثور عليها في رأى إلا في لغة الحياة الفنية الأندلسية على المستوى الشعبى . ان الموسيقى الأندلسية لا زالت تعيش على المستوى الرسمى «جوقات محترفة أو من الهواة» ، فما المانع أن الأغنية الشعبية هي الأخرى لا زالت تعيش ، ونحن نعلم أنها أخلد على المستوى السماعى من أى فن آخر رسمى وفردى ، شاء حظه أن ينتقل عبر السماع . أين هذه الأغنية ؟ لابد من المغامرة المحسوبة مهما لم تتوفر الأرقام التى يتم على ضوئها الحساب .

لقد مضيت أفتش في الكتب التى تجمع التراث الشعبى في المغرب العربى في منطقة لا زالت تتسم بشيء من النقاء وقد حظيت بهجرة أندلسية مبكرة اختيارية منذ زمن مبكر ، وأن هؤلاء المهاجرين كانوا من الحجيج الذين يعرضون خبراتهم الزراعية والمعمارية والاقتصادية والعلمية المتطورة ، وأن العرض أحيانا كثيرة كان استجابة لطلب . وبين الطلب والعرض تنفرس في درنة في ليبيا - كبؤرة لمساحة شاسعة تمتد شاملة شرق ليبيا حتى الفيوم بمصر - النظم المتقدمة للرعى والزراعة في الأندلس ، ومع الزراعة منظومة من العادات والشعائر والأغاني والألحان .

ولنقرأ معا ما يرويه صاحب تجريدة حبیب «مرت بمدينة درنة قافلة من الحجيج القادمين من المغرب ، وموطنهم الأصلي الأندلس مكونة من أربعين حاجا . والسبب في استيطانهم مدينة درنة وجود (هند) الحاكم . (فبعد أن شفى أمير الركب الأندلسى امرأة مريضة بأيات من القرآن) عرض عليهم الحاكم هند أن يجلبوا المياه من الوادى في الساقية . وهى مياه عين بو منصور ، واشترط أن يمنحهم نصف الأرض التى تجرى عليها الساقية هبة لهم ولأولادهم من بعدهم ، فقبلوا الطلب ووعدوا بتنفيذه عندما يعودون من الحج ، وعادوا من الحج ، ونفذوا كلامهم . وكانت البساتين المطة على بحر درنة عبارة عن حيطه أو غابة قبل أن تجرى عليها السواقي . وقد حدثنى الشيخ عبد السلام عزوز أن الاخبار تواترت عن أجدادهم أن عين بو منصور كانت (مرصودة) ، ومياها محبسة في زمن قديم .

فذبح عليها الحجيج ثورا أسود ، ووقفوا بما أوتوا من كرامة وأسرار أن يجروا الماء في الساقية من فوق الجبل بضفة الوادئ الغربية مارة بالحصار (مكان مشهور دارت فيه المعركة المعروفة بين الأمريكيين بحرا وبين أخ ليوسف باشا القرملي في مناصرة منهم لأحمد الثاني) ، وبالبساتين حتى منازل عائلة جبريل في المغار .

ويميل بعض الشباب الى ترجيح الاعتقاد القائل بأن هؤلاء الحجيج من أهل الاندلس - وهم أصحاب حضارة وأهل عمارة ولهم نظام وتخطيط وخبرة في الزراعة ، لا شك أنهم استغلوا هذه القدرات واختطوا أول ساقية لهم بدرنة . ولا زال التاريخ يذكر لهم القنوات المائية العظيمة التي اختطوها في غرناطة وقرطبة ، وكذلك البساتين الوارفة الظلال في الاندلس مثل جنة العريف .

وبما أن هؤلاء الحجيج من أهل الاندلس اختطوا أول ساقية ، بدرنة ، فقد سموا حجاج الساقية ، قبل أن يختط سيدى محمد بى ساقيته المشهورة ، وقد كان عددهم كما ذكرت أربعين حاجا ، ولكن عند وصولهم عين أبو منصور وجدوا عندها رجلا فسألوه من هو ؟ فاجاب أنه من الركب . فقالوا : هذا هو الزائد عن الأربعين . فسمى الرجل زائدا ، وكان يدعى « الشاعر » ، وهو جد قبيلة زائد الشواعر . ولا ريب أنه أندلسى الأصل . وتتمثل آثار انشاء الحجيج لأول ساقية تدخل المدينة في مكان وراء الشلال يقال له (بطاح الربل) أعلى عين أبو منصور وفي (باطن الشيخ) في نقطة الحصار في الجبل . وقد أنشأ بها هؤلاء المهاجرون القدماء القادمون من غرناطة بعد سقوط الاندلس الحداثق وزرعوا أنواع الرياحين والورود ، كما أوجدوا الطراز العربى الاندلسى في المباني كالأقواس ، وأبواب الخوخة والأعمدة والكروم وغيرها . وبعد أن توفي (هندي) (*) حاكم المنطقة ، وأحضر الحجيج الساقية حقد (أولاد على) على العبيدات (من تقاسموا الأرض والساقية مع الأندلسيين) ، وحقدوا على الحجيج الذين أحضروا الساقية ، وملكوا بدرنة وبساتين الوادئ (١) .

اننا أمام «حدوتة» ذات طابع أسطورى ، يذكرنا فيها الرقم ٤٠ وظهور الزائد بعلى بابا والأربعين حرامى ، لكن الذى يعنينا فيها ارتباط قدوم الاندلسيين

(*) هكذا في النص ، وهو أقرب لواقع أسماء الرجال من (هند) ، ومع ذلك فالاسم (هند) نه دلالة زراعية ، حيث يشير الى الأرض الخضراء .

(١) صلاح الدين محمد جبريل ، تجريدة حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية ، مكتبة قوريا ، بنغازى ، ١٩٧٤ ، ص ٢٣ - ٢٥ .

بالزراعة ، فهم لا يذكرون الا باحضار الساقية والبساتين ، كذلك ارتباطهم بالشعيرة الاعتقادية مثل ذبح ثور أسود يشبه ثيران المصارعة في اسبانيا حاليا . وأخيرا هذا الظهور الأسطوري للزائد (عن الأربعين) يربطهم بالشعر فاسمه الشاعر ، وقد وجدوه عند البئر ، وقد ارتبطت شياطين الشعراء عند ابن شهيد بموتيفة «البئر» ، ثم أخيرا تحول الحجيح الى مهاجرين من غرناطة في آخر «الحدوتة» ، كأن راويها أراد أن يلخص علاقة الأندلسيين القديمة المحدثثة في آن ، فهم كانوا أحيانا كثيرة عند ذهابهم للحج يستقرون في أماكن متعددة في طريق الحج منذ القرون الاولى في الأندلس هربا من جحيم الحروب التي لا تتوقف في الأندلس ، ثم أخيرا صاروا مهاجرين على طول الشريط الصحراوي من الاسكندرية حتى طنجة . وسواء كان قدوم هؤلاء منذ ٦٢٠ عاما كما يقول اوجستيني (١) . أو عند سقوط غرناطة (منذ ٥٠٠ سنة) ، فان هجرة الأندلسيين من المشرق لم تتوقف قط .

ولعل هذا الربط بين الوجود الأندلسي والزراعة مع الشعيرة ما يفسر استمرار سكان بنى غازى ممن هجر الريف واستقر بها الى الاصرار على هذا الارتباط بتعليق الآلات والأدوات الزراعية داخل بيوتهم في المدينة اذ يخبرنا مؤلف أغنيات من بلادي : «ولقد كان في كل بيت ببناغازى - وغيرها من المدن والقرى الليبية - جميع معدات الزراعة : التي يعلق بعضها في سقف مدخل البيت» (٢) . ثم يواصل : «ومع هذا فان قلة قليلة جدا من أصحاب البيوت التي دخلتها طفلا وصبيا . وأعرف أهلها معرفة جيدة : ممن كان يمارس الزراعة كحرفة رئيسية ، بل ان أغلبهم كانت - رفته التجارة وبعضهم كان يمارس أعمالا أخرى : كالحدادة وصناعة الأحذية وأنباء ... الخ» (٣) ان الارتباط بالزراعة فيما يبدو يشبه النسب الأندلسي المفقود ، والذي يتشبهون به حتى عند تسميتهم للاماكن فان «بطاح الربل» مثلا يتكون من كلمتين الاولى «بطاح» ، وهى من المفردات التي لا يعمل أهل الأندلس من ترديدتها في وصفهم للبساتين والارض المزروعة سواء في نثرهم أو شعرهم . ويكفى استعراض النثر الوارد في نفح الطيب أو في ديوان ابن خفاجة للتأكد من ذلك ، وهذا بعكس المشاركة حيث تشير

(١) نفسه ص ٢٥ .

(٢) عبد السلام ابراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادي - دراسة في الاغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ١٩٧٤ ، ص ١٩٦ .

(٣) نفسه .

عندهم الكلمة للصحراء ، ثم الكلمة الثانية «الربل» هى كلمة «روبل» الاسبانية وتعنى البلوط .

وليس سبب البحث عن الأغنية الشعبية الاندلسية المهاجرة فى المنطقة الشرقية بليبيا صدفة ، بل دفعنى اليه أثناء البحث العثور على ما يمكن أن نعتبره أصل كلمة الخرجة فى الموشح الاندلسى ، بجانب ظهور شعر شعبي مقطوعى متعدد القوافى يشبه هيكل الموشح مع بعض الكلمات الاسبانية .

وكما ارتبط الاندلس بالزراعة والشعيرة ترتبط الكلمة «خرجة» بهما كما ترتبط أيضا بالغناء الشعبى الذى ينبع من العمل الزراعى وارتبط بحياة الناس فى الريف ، ولاسيما فى أفراحهم واحتفالاتهم . فوق هذا – وبشكل ما – ، فان الخرجة والمرأة يتعالقان فى الحصاد والغناء والاحتفال جميعا .

ولكن ما هى الخرجة فى الزراعة ؟ «يتم حصاد القمح يوميا على ثلاث فترات، فترة ما بين الصباح الباكر حتى الضحى ثم يفطر العمال الحصادة ، لتبدأ الفترة الثانية من الضحى حتى منتصف النهار ويعرف الفلاحون هذا الوقت من اليوم بأن الانسان فيه (يوطا على ظله أى أن الانسان (يكاد) يطأ ظله لأنه تحته تماما . فيذهبون الى خيمتهم للغداء ... ثم يعودون للحصاد عند اقتراب العصر الى آخر اليوم . وفى كل فترة يحددون قسما من الارض يطلق عليه الخرجة ، ومن المعروف بينهم أن الفترة الاولى حيث النشاط والحيوية بها «الخرجة تمشى بخرجتين ، [ولعل اطلاق اسم الخرجتين والقفلين عند صاحب العاقل الحال على الخرجة الواحدة أو القفل الواحد من الزجل عندما يكون مكونا من بيتين له علاقة بهذا الاصل الزراعى فهو على سبيل المثال يورد : «وقد وجدنا لابن قزمان فى زجل ... بيتا «خرجتاه» موطأة بحالها(١) ...» ، وهو هنا يصف المثنى بصفة فى حالة افراد وتأنيث كأن «خرجتاه» مفرد مؤنث] .

ويقل النشاط تدريجيا فى الفترتين الأخريين . ويقسم الحصادة الى ثلاث فئات : الولاي ، هو الذى يحدد الخرجة تلو الخرجة . ويحصد مطلع الخرجة ، وحصاد صدر الخرجة أى وسطها ، والجحاش (*) وهو يقابل الولاي فى الناحية الأخرى من الخرجة ، وهذا ما جعل صفى الدين الحلى يجعل من كل الأقفال

(١) صفى الدين الحلى ، العاقل الحال والمرخص الغالى (تحقيق : د. حسين نصار) ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ ، ص ٨١ .
(*) ولعله «الوحاش» تصحيف لـ «الحواش» فالولاي يضرب والوحاش يلاقى «يحوش» . واللفظ صوتيا له علاقة بالجذر «وشح» .

خرجة ، ويطلق أحيانا على ما اصطلاح ابن سناء الملك على تسميته خرجة اسم الخرجة الاخيرة (١) . ويصف أى قفل بأنه خرجة «ويقول في خرجة بيت منه» ، أو «يقول في احدى خرجاته» ، أو «يقول في خرجة بيت منه ويقول في الاخرى» ، أو «وبساقى الزجل جميع خرجاته (٢)» ، حيث أن الحقل ينقسم الى خرجات متوالية في خطوط وكل خرجة تنقسم الى ثلاثة أقسام [هل تقابل الفقرات في خرجة الموشح والزجل ؟] والعمل بها الى ثلاث فقرات تتدرج فيها سرعة الايقاع نحو البطء تدريجيا [هل يقابل هذا اختلاف وايقاع فقرات خرجة الموشح والزجل] ، وحسب هذه السرعة تظهر أغاني متدرجة السرعة (٣) .

١ - أغاني الفترة الاولى أورد لها صاحب «أغنيات من بلادى» هذا المثل :

- | | | |
|----------------|-------------|-------------------------|
| ١ - زرع البيار | يبقى لى عار | البيار (الكسلان) |
| ٢ - الزرع يريد | مناجل وايد | |
| ٣ - الزرع يريد | تريس حصاصيد | تريس (ثلاثة بالاسبانية) |
| ٤ - صدر الخرجه | قاعد يرجا | |

- | | | |
|------------------|------------|-----------------|
| ٥ - داروا بك بتر | عدى بالكتر | |
| ٦ - داروا بك سمر | عدى بالفمر | |
| ٧ - يا قلله خى | يعمين شوى | |
| ٨ - يا زرع انجل | جاك المنجل | (انجل : زل) |
| ٩ - قال الولاي | تعالى جاي | (جاي : هنا) |
| ١٠ - صدر الخرجه | موعر درجه | (موعر : صعب) |
| | | (درجه : تناوله) |

(١) نفسه ص ٢٢ ثم ص ١٤ «ومذه الخرجة الاخيرة هى مطلع زجل ابن قزمان المعارض (لا يقصد بالاخيرة : السالفة) .

(٢) نفسه ص ٧٨ . ٧٠ . ٦٩ . ٦٤ . ٥٦ . ٥٥ . ٥٢ . ٥١ . ٥٠ . ٧٦ . ٧٧ .

(٣) هذا النص مأخوذ بشيء من الايجاز من «أغنيات من بلادى» ص ٢٠٨ - ٢١٠ أما التعليقات التى وضعت بين أقواس [] فهى للباحث فى محاولة أنية لربط واقع الحصاد ومصطلحاته بالموشحة والزجل .

١١ - ظلل تظليل الزرع يخيل

١٢ - هذه خرج ولخرا ترجبا (١)

يلاحظ انقسام الأغنية الى ثلاث مقطوعات . كل مقطوعة آخرها بيت موحد القافية في شطريه لتساوى النطق في العامية لاسيما في الغناء بين الهاء المسكنة التي أصلها في الفصحى تاء تأنيث ، وهذا البيت يشتمل على لفظة (الخرجة) ، كأن اللفظة صارت مركزا للأغنية كلها وبؤرة تصب فيها كل الأبيات في كل مقطع.

ومن الطريف ظهور التخصيص في كل مقطع ، ففي المقطع الاول بعد المطلع نجد تفصيلا بين البيتين ٢ ، ٣ ، وفي المقطع الثاني نجد تفصيلا بين البيتين ٥ ، ٦ ، ثم بين ٨ ، ٩ وفي المقطع الثالث يصير التخصيص بين شطري البيت ١١ ، «فالزرع يخيل» يعنى أن خيال الزرع مقابل «ظل تظليل» أخيرا يقوم وزن المقطوعة على نظام تقطيع الأزجال طبقا للمقاطع اللغوية الصغرى حسبما أورده صفى الدين الحلبي (٢) ، وبما يتفق مع النظرية المقطعية لوزن الأزجال عند المستشرق الاسباني المعاصر غارسيا غومس ، كما أن سرعة الايقاع وانطلاقه في رشاقة للحث على العمل يعين على هذا التقطيع كما يلي :

١ - زر/عل/بي/يار يب/قل/لى/عار

ثلاثة مقاطع مضغوطة جدا ثم مقطع طويل لرفع طبقة الغناء خطفا دون اطالة . وفي بعض الأبيات يظهر هذا المقطع الطويل في أول الشطر اذا لم يظهر في آخره :

٥ - دا ، رو/بك/بتر عد/دى/بل/كتر

وكل مقطع عبارة عن ضربة عاجلة بالمنجل ، والمقطع الطويل تستجمع معه القوة لضربة غمر تحصد حزمة أكبر ، ولهذا عندما يذكر البتر يسبق المقطع الطويل ويأتى في مطلع البيت (البيتان ٥ ، ٦) .

اننا أمام اهزوجة سريعة الايقاع ومرتجلة ، لكن بنظام موروث ومطابق لطبيعة العمل ، ولهذا عندما ينسب صفى الدين الحلبي الموال - بشكل غير

(١) أغنيات من بلادى ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٢) العاقل الحال ص ٢٤ ، وهو المستوى الثانى لمفهوم التخصيص (بعد مستوى المائلة الدلالية) ويعنى تساوى عدد المقاطع وتكراريتها كما سيرد بعد .

مباشر(*) . للعمل فانه أيضا يجعله موروثا للعبيد من ساداتهم « وانما سمي بهذا الاسم لأن الواسطيين لما اخترعوه ، وكان سهل التناول لقصره ، تعلمه عبيدهم المتسلمون عمارة بساتينهم ، والفعول ، والمغامرة ، والأبارون ؛ فكانوا يغنون به في رؤوس النخيل وعلى سقى المياه ، ويقولون في آخر كل صوت مع الترنم : يا مواليا ! ؛ اشارة الى ساداتهم ، فغلب عليه هذا الاسم وعرف به» (١) . ان الخرجة في عمل الحصاد تقفز من نظام لتقسيم الارض الى نظام لتقسيم النص الغنائى الشعبى لتعطى زرياب أساسا لتقسيم ألحانه - على أغلب الظن (٢) - ثم لمن بعده لتطوير أسلوبه في شكل الموشحة ثم الزجل .

٢ - أغاني الفترة الثانية متوسطة سرعة الايقاع وضرب لها صاحب «أغنيات من بلادى» بالاغنية التالية :

نبرمها وتجى مبرومه ع الولاي عيون البومه
لحق ذيلك يابو ذيل والرجالة كيف الخيل
يابو سبيله ما يله مطيب عبشك القايله

والزبدة فوقه سايلة (٣)

نلاحظ أن مطلع الاغنية من شطرين ثم موسطتها بيت واحد من شطرين ، ثم يختم بخرجة من ثلاثة أقطار ، ويتحد المطلع مع الخرجة في القافية مع سبق الروى بألف المد دلالة على تحرك النشاط بينما سبقه في المطلع «واو» المد علامة على البطء ومحاولة ضم القوة ، ولذلك يبدأ بالغناء الجحاش أضعف الحصاد ليتشجع على اللحاق بغيره في شىء من المزاح مع الولاي ، وكأن جرائه على رئيس العمل ستمنحه جرأة على حصد أعواد القمح ، وتختفى كلمة الخرجة لفظا وتظهر بوضوح غناء في هيكل بنية الاغنية وفي مطلعها .

(*) أخشى القول من أن الموال قد نشأ في عدة بيئات مرة واحدة ، وقد تكون بداية نشأته في البيئات الأندلسية سواء في الأندلس أو بين الأندلسيين المهاجرين الذين ملكوا (مثال درنة) وفرضوا تراثهم لتفوقه . وأقدم هذا الفرض من مصطلحات شائعة بين هؤلاء القوم هي أولى باعطاء الموال اسمه . فمرعى الغنم والماشية والماعز يطلق عليه «موال» وقائد الحصاد اسمه «الولاي» ورأينا كيف يختلط اسم أجزاء من العمل باسم اغناء وهذا يشكل في رواية الحلى فالمفروض نشأة الموال مع العمل الزراعى ، ومن ثم ينتقل من الموالى لساداتهم وليس العكس .

(١) نفسه ص ١٠٧ .

(٢) الزجل في الأندلس ص ٢-٣ .

(٣) أغنيات من بلادى .

٣ - أغاني الفترة الأخيرة المجهدة مثلها :

يا متحروس يا مدروس يا حصاد القايله
يا مطيب عيشك في البحرى والزبدة فوقه سايله
ارحل ، والا لا ترحل والا لا نويت رحيل
ما زالت ايدى والمنجل في عقابك نين تشيل (١)

الأغنية بطيئة ، مكونة من أربع شطرات طويلة مملولة كل شطر بمثابة بيت ملتحم الشطرين ، لا يحتمل الا أن تكون ما يطلق عليه خبراء الموسيقى الاندلسية التصدر ، وهى مجموعة من الصناعات المشغولة التى تقوم على حركة بطيئة جدا ، ويصدر بها الميزان بعد أداء الجوق لتوشية آلية بعزفها على ايقاع الصناعات نفسه (٢) .

ولا تقف أغاني الحصاد عند ذلك الحد ، فأغاني القسم الاول حسب النموذج الوارد منذ قليل لاحظنا أنها تبدأ بمطلع وتنقسم الى مقاطع ينتهى كل مقطع بخرجة ، كما لاحظنا وجود أزواج من الأبيات المغصنة ما عدا البيت (٧) ، وهو :

يا قلبه خي يعين شوى

فما شأن هذا البيت ؟ من الواضح أن جامع النماذج لم يضعه في مكانه بدقه ، كما نفهم من سياق كلامه ، فهو يقول مشيرا للنماذج الثلاثة : «وطريقة أداء هذه النماذج تسمى (التهنديب *) (أى الدعوة الى العمل والحث عليه والاسراع فيه ، وان لم تكن كلها تتضمن هذا المعنى مباشرة ، الا أنها توحى بذلك ، وهى تلقى بشكل حماسى ، وقد يفصل بين القائها - بين المرة والأخرى - أصوات تؤدى نفس معنى الحث على العمل وبث روح الحماس في العمل مثل :

(١) أغنيات من بلادى ص ٢١٢ .

(٢) الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ٩٦ .

(*) تعترينى شكوك أن أصل هذه الكلمة رومانثى (اسبانى قديم ، فهى تشبه كلمة حث اسبانية ته اندى ونطقها السريع يلحق الباء (الزائدة ؛ كما تزيد في «مى» في الخرجة الأعجمية «ميب») بالياء في (أندى) ، ويلغى الهمزة التى تلى فعلا في الرومانثية بعد (ته) . وبعد تعديل وضع الضمائر في الاسبانية الحديثة صارت (أندى ته) .

يا قلبه خي يعين شوى

حا ... حا ... حا

يا قلبه خي يعين شوى

حا ... حا ... حا

وهكذا حتى يأخذ المبادرة حصاد آخر فيردد نفس النص أو يختار نصا آخر (١) « وأتصور أن هذا التردد الأخير يتم بعد آخر كل مقطوعة تاليا للخرجة أو هو جزء مكمل لها .

والمفاجأة التي تربط هذه الأغاني مرة أخرى بالخرجة والموشحة معا ، هو ظهور المرأة في الخرجة ، وكأنها خرجة الموشحة التي هي على لسان النساء . فالمعتاد أن يتفق الحصادون مع امرأة تسمى النفاقة لخدمتهم ، وقد تساعدهم في الحصاد أيضا (٢) . وبالتالي في الغناء ، ويخصص لها محصول الخرجة الأخيرة . وتقام وليمة احتفاء بانتهاء الحصاد ، وهناك نص لا يؤدي الا في اليوم الأخير للحصاد وهو نص احتفالي نورد كلماته :

هذى خرجته ، باركلو عيش وسمن مغير أكله

باركلو بارك فى خرجته

باركلو بارك فى وكلته

باركلو بمارك فى عرمته

باركلو بارك فى درسته (٣)

ونلاحظ البناء العمودى للقوافى والمقاطع اللغوية المتساوية الأوزان . انه بناء توشيمى مثالى ، وتسمى هذه الخرجة الاخيرة باسم هذه الاغنية «خرجة باركلو (٤)» . وكأن تميز هذه الخرجة بين الخرجات الأخرى ، هو الذى جعلها تغلب على اسم الخرجة الاخيرة من الموشحة .

(١) نفسه ص ٢١٣ .

(٢) نفسه ص ٢٠٧ .

(٣) نفسه ص ٢١٥ .

(٤) نفسه ص ٢١٦ .

ونعود للسؤال الذى بدأنا به : ما هى أهازيج زرياب التى شكلت الجزء الاخير من النوبة ثم حلت محلها الموشحات والازجال ؟ ينقسم الايقاع الى قسمين : القسم الموصل والقسم المفصل ، والقسم الموصل هو ما تتساوى فيه ازمان النقرات ، ويعرف بالهزج ، والهزج أربعة أهزاج سريع وخفيف وخفيف الثقيل والثقيل ، والاول مالا يمكن احداث نقرة بين نقرتين ، والثانى يمكن احداث نقرة بين كل نقرتين والثالث يمكن احداث نقرتين بين كل نقرتين والرابع يمكن احداث ثلاث نقرات بين كل نقرتين (١) . هذا فى الموسيقى ، فاذا انطبق هذا الكلام على الشعر صار أهزوجة التى جمعها أهازيج . وكل الاغنيات السابقة متساوية النقرات التى هى فى الشعر اسباب وأوتاد أو مقاطع لغوية . وقد قطعنا بيتين من نموذج القسم الاول ، فوجدناها مقاطع لغوية متساوية الايقاع . وهذا ينطبق على كل النماذج ولا سيما « خرجة باركلو » التى تنطق كلمات القوافى هكذا (خر/جى/ته/، وك/لى/ته/، عر/هى/ته/، در/سى/ته) (*) .

* * *

أغاني الحصاد ومعها أغاني الزراعة الاخرى - اذن - ليست الا أهازيج، وقد انتقلت من الحقل الى القرية والمدينة مطورة لتمثل العملية الزراعية فى الاحتفال بالافراح ربما طلبا للخصوبة التى هى السبب الميتافيزيقى الكونى للزواج أو للختان . ففى عرض ترتيب المشاهد الاحتفالية فى العرس أو الختان ، والتى تسمى الكشك ، يصل الجامع صاحب كتاب «أغنيات فى بلادى» الى آخر أغنية واسمها «ضمة قشة» التى يغنيها الشاعر وحده مع واحد فقط من المنشدين يردد آخر بيت من كل مقطع ، فيقول : «يقال أن هذه الاغاني سميت ضمة قشة (**) لأنها تمثل آخر مظهر للاحتفال ، كما يمثل ضم القش آخر عمل فى الحصاد والدرس ، وكان (الكشك) تمثيل لكل عمليات الزراعة والجنى ، فالقاء أول أغنية لـ (العلم) فى البداية يصحب بكلمة (زرع غناوة) ثم تمثل (الحجالة) والتصفيق وما قد يعرض فيها من مشاهد تمثيلية : الارهاصات التى تصحب

(١) الموسيقى الادلسية والمغربية ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(*) هذا لـون متقدم من التضمين يعتمد عليه ضبط ايقاع الغناء الشعبي ولاسك أن نظام التضمين فى الموشحات قد استفاد منه كما سنرى فى الفصل الاخير .
(**) انها نوع من التهذيب والمصطلح يستخدم فى الغناء وفى العمل على حد سواء . وكأن الغناء (فى الافراح) محاكاة للعمل الزراعى ، ان لم يكن مرادفا لها .

عملية النمو والتضج ، أما أغنيتا (الطق) و (ضمة القشة) فتمثلان عملية الدرس وفصل الحب عن التبن ، وهما آخر عمليتين في زراعة المحصول وجنيه (١) .

يتضمن النص السابق مجموعة من أسماء الاغانى والمصطلحات . فما هي أغنية العلم ؟ وما هي الحجالة ؟ وما دلالة زرع غناوة (٢) ؟ أغنية العلم تكاد ترادف أغنية صوب خليل ، وكلتاها أغان لا يعرف مصدر اسمها ، لكننى أتصور أنهما تشيران الى المطر والماء فالصوب هو المطر ، ووصفه (بالإضافة) الى خليل يشير الى تخلل الارض ، والى خلة الماء وحبه للأرض وعطائه للانسان ، أما العلم فله علاقة بالموسمى والوسمى مطر ، وعليم البئر والبحر وعلماء اختصار لقوله (على الماء) ، فكلمة علم صرخة للمطر ودعوة بنزوله . لأننا اذا وافقنا على ما يقال عن (الكشك) بأنه تمثيل للعملية الزراعية ثم يبدأ بالعلم فهو الماء . ولذلك تتبع أغنية (علم) بأغنية شتاوة ، وحتى الآن فى لهجتنا المصرية نقول (الدنيا بتشتى) أى تمطر وأغنية الشتاوة مشتقة من أغنية (علم) وتغصن معها أى ترادفها معنى ومبنى .

والأغنية تستخدم فى محاورات بريئة بين الفتيات (*) والفتيان ، وهى غالبا ما تتشكل من بيت واحد تقوله الفتاة فيرد عليها الفتى بمثله ، وقد يتكلم أحدهما بكلمة واحدة ويطلب ردا ببيت (علم) . فالفتاة تقول :

طاسة (كوب بالاسبانية)

فيرد عليها الفتى :

طاسة أصحاب الصوب مليانة غلانى بددت

وتقول الفتاة للفتى :

السلام تفكر وسطه عسل وأطرافه سكر

(١) أغنيات فى بلادى ص ١٢٠ .

(٢) يورد صاحب تجريدة حبيب أغنية «ضمة قشة» وهى تشبه مدخل أغنية طق المأخوذة من «أغنيات فى بلادى» . راجع التجريدة ص ١٣٣ - ١٣٤ .

(٣) يعرفها جامعها «هى الأغنى الوجدانية ، وأغانى الافراح والممارسات وأغانى الوصف والفخر والحماسة والثناء التى تتكون الواحدة منها من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع الى أعلى الجواب وينخفض الى حضيض القرار (حسب المناسبة) ، بدون ايقاع أية آلة موسيقية ، أما اذا قيلت هكذا بدون غناء فانها تبعد عن وظيفتها ، «أغنيات من بلادى» ص ١٢٩ - ١٣٠ . وهذا معناه أن الغناء يقوم وزنها ويتسع به زمن أدائها . ونلاحظ ورود كلمتى طاسة وغلان (مغازل) ، وهما كلمتان اسبانييتان . ونفس التعريف ينطبق على أغنية الصوب (تجريدية حبيب ص ٧٦) .

فيرد عليها :

سلام فرض مساوى لرض

تستيف نين لاطى ع السقف

وتكاد الشطرة الاولى تنقسم الى قسمين ، مثل الشطرة الثانية ويقول الفتى :
سلامو عليكم

وترد الفتاة :

سلامك هلب ما ريناه خذنا رياح الهبايب

عقلك ودليلك خذينا وجاك البلا ما كان غايب

كانت هذه نماذج من أغاني صوب خليل (١) ، وتتبعها بنماذج من أغاني (علم):

الفتاة : تذارى بنار عزيز تقول سارقه بيت جارها

الفتى : عليك مو سريقة جار حتى ان بان يا عين الغلا

وكلمة تذارى أصلها تذارى ، واللهجة الاندلسية تنطق الدال ذالا .

وأخرى :

الفتاة : يديرن غرض ويضيع لنظار يا علم يا بختن

الفتى : من غير العلم يا عين الله لا يداعيلك (٢)

والطريف حول هذه الاغاني أمران يدخلان فيما نحن فيه :

الاول : أنها تؤدي بطريقة التقطيع ، التى قد تختلف عما ذكره صفى الدين الحلى وذكرناه وطبقناه على أغاني الحصاد ، الا أنه يوحى بظهور شعر مقطوعى مقسمة مقطوعاته الى فقرات لو تنبه له أحد لصار نموذجاً بفتح طريقاً جديداً لشعر أغلق أبوابه كالشعر العربى . فمثلاً تؤدي أغنية علم هي (٣) :

فاقد أيام زهاه العقل يا علم حاييس علي

(١) نفسه ص ١٢٢ - ١٣٤ .

(٢) نفسه ص ١١٠ - ١١١ .

(٣) نفسه ص ١١٨ - ١٢٠ .

هكذا : صوت يشبه الأنين أو البكاء لمدة ٤ ثوان تقريبا .

١١ مرة	يا علم
مرتان	حاييس على
٣ مرات	علم حاييس على
مرة واحدة	يا علم حاييس على
٧ ثوان	سكوت

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

١١ مرة	يا علم
مرة واحدة	حاييس على
مرتان	علم حاييس على
٣ مرات	يا علم
مرة واحدة	يا علم حاييس على
٧ ثوان	سكوت

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

٦ مرات	يا علم
مرتان	حاييس على
مرتان	علم حاييس على
مرتان	فاقد
مرة واحدة	فاقد أيام زهاه
٧ ثوان	سكوت

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

٣ مرات	فاقد
مرة واحدة	فاقد أيام زهاه

أيام زهاه	مرتبان
فاقد	مرتبان
أيام زهاه	مرة واحدة
سكوت	٧ ثوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

يا علم	٧ مرات
حاييس على	مرتبان
يا علم	مرتبان
العقل	مرتبان
سكوت	٧ ثوان

نفس الصوت الذى يشبه الأنين .

العقل	مرة واحدة
العقل حاييس على	مرتبان

ان أداء الأغنية بهذا التقطيع مثير ، وتقف وراءه منظومة شعائرية لكن من الشعائر والمعتقدات المطموسة ، الا أنه يشكل قصيدة مقطوعة متعددة القوافي والأشطار فى نظام غير مسبوق قد يؤدى الى أغنية طق التى تشبه موشحة قد الحق بها زجل . وقد أطلق حديثا على هذه الاغنية اسم أهزوجة (*) . الأغنية تبدأ بمطلع :

(*) طبقا للجامع : المسئول عن هذه التسمية هم مذيعو الراديو . فهل اكتشفوا تشكلاها من نقرات (مقاطع لغوية) متساوية ، فأعطوها اسما مشتقا من المصطلح الموسيقى هزج المشار اليه منذ قليل أم هكذا سمعوا اسمها من فم منشديها فى مكان آخر ريفى بعيد عن الحقل الميدانى للجامع (أغنيات من بلادى) ؟ الاحتمال الثانى أرجح لعدم ميل المذيعين الى البحث ، وسعيهم المرتجل السريع لالتقاط المعلومة من الفم مباشرة ، وبالتالي وصف الجامع للتسمية بأنها حديثة كان «على حد علمه» . وعموما أظن أن المصطلح بدوى يطلق على الاغانى الشعبية طبقا لابن خلدون فهو يتحدث عن تطور الغناء عند العرب ، وكيف أنهم توصلوا الى السناد ، وهو استخدام الدف والمزمار أثناء الترنم بالشعر ، وقد سمي هذا الترنم الخفيف الذى يرقص عليه «الهزج» ، المقدمة ص ٤٢٧ .

بوشيمات على ذرعانا مويالانا
متباعد يا طول رجانا
ثم أغصان :

بوشيمات مخوتم يدا ضاوي خدا
مغير بنناه العقل يدا
جوف اللي خايل بالعدا
وبعدها قفل أقل من المطلع :

هو مشكانا
لا تنسوه ولا ينسانا
ثم أغصان :

بوشيمات مختوم كفا عقلي خفا
والكبد بناره صيفا
بوسالف ع الجوف اسفا
وبعد قفل مساو للسابق :

خاان غلانا
ما وفي في قول معانا
ثم تنقلب الأزوجة أو الطق فتصير أغصانها غير متساوية :
بيميننا حالف لا يخون غلاي ولا يخالف
لا غيرى يوالف

ثم القفل من شطرة واحدة مع تغير في القافية طفيف :
هكي العهد بينى وبيننا (يريد : بينى وبينها)
ويستمر بأغصان :

هكي قايل لى مولي الخد قمر مجلي
منا يا نا اللي

والقفل :

قلبي ذايب راح سجيننا

ثم دور جديد :

قلبي وكلها من فرقا مبروم خجلها
والعين ذبلها وقسل هنانا
سمح اللون حزن خلانا
بوشيمات على ذرعانا مويالانا
متباعد يا طول رجانا

ويصبح المطلع خاتمة لهذا البناء التوشيجي المتطور والمتغير ، ليبدأ بناء
زجلى مثل الثلاث عشرة قصيدة التى أورد مختارات منها صفى الدين الحلى فى
العاطل الحالى (١) :

بو وشمات مغرغر عينا سمح اللون كحيل انظارا
بوشنيف فيه دنيدينا بوحوتا فى ليذا امارا

ويلى بعد ذلك اثنا عشر بيتا بنفس الوزن والقافية ثم شطر واحد على وزن
وقافية الأشطار الاولى ، ويعدده يعود لشيء من المخالفة لقافية مطلع القصيدة
شديدة الطول والتطور فى الأوزان وطول الأشطار والقوافى :

طاييل فرقا مخلينا:

ملولين زهاو وادباره
وقسل حباننا عين اللي سابل جناحه (٢)

* * *

ولو عدنا الى طريقة أداء أغنية علم بتفقير البيت ، وترديد كل فقرة مرات

(١) العاطل الحالى ص ١٥ - ٢١ .

(٢) القصيدة مقطوعة مكونة بجانب الجزء الزجلى الاخير من مقطوعات توشيجية متساوية فى عدد الأشطار ، ثم ١٤ متباينة وأقصر ، وأخيرا الزجل ، أغنيات من بلادى ١٧٢ - ١٧٦ .

متباينة لخرج الينا شيء أشبه بذلك ، بدليل أن صاحب تجريدة حبيب (١) ،
يورد نصا أشبه بالمقاطع الاولى لهذه القصيدة هو :

الى مر علم يا عين من تأصيله / لا يعجبك مرقاه لا تجولى له
الى موا علم بأقداره / ما يوجعك كيف اتباعد داره
الشرين يطهق طهقة النواره / ويطغى بعد تفتيقه وتشهيله
لو يكون شرع وقاضى / عليه ما انطاطى ولا نقيم غراضى
هناك العزيز الى عليه تشاطى / يقيم العنا والموح ومن تجى له

ويفاجئنا بقوله : «ودليل القصيدة» أغنية العلم الآتية :

«أنفيت وأنت داير فيه ربيع النبا لا تجول له»

وكأن أغنية العلم عند الشاعر البدوى ميزان عروضى مثل ميزان الخليل ينتج
قصائد متعددة الألوان . عموما نحن أمام أغنية (طق) ، أخذت شكلها نتيجة
الأبنية العروضية أو الموازين (أو حتى التفعيلات) الناتجة بشكل مطرد ومتلاحق
نتيجة تقطيع بيت أغنية العلم السابقة على النحو الذى أوردناه فى الصفحات
السابقة ، مع العلم أن تلاحق نظام محدد لعدد تكرار كل فقرة تنقطع اليها الاغنية
أمر خاضع لعدد من الأنماط المعروفة لدى أصحاب هذه الاغانى ، وهذا الأسلوب
العروضى الفريد يبرر تصور جامع أغانى «أغنيات من بلادى» أن اسم صوب
خليل (وأحيانا يطلق عليها : كتاب خليل) معارضة شعبية لبحور الخليل بن أحمد ،
وهذا يفسر استخدام كلمة كتاب ، وحذف (ال) العهد من خليل ليصبح الاسم أشبه
بالصفة ، وأخيرا يصير مقبولا تفسير الباحث نفسه صوب بأنها صواب (٢) .
ونحن نفضل تفسيرها بمنحى (خليل) . ولعدم اختلاف هذه الاغانى عن أغانى
العلم فى شيء ، فأننا نتصور أن «علم» هو صوب خليل (عروض) لأغانيهم
الشعبية . ومن ثم فأغنية «طق» تبدأ بتوشيح وتتجه نحو الزجلية حتى تصير
زجلا صرفا ، هذا من ناحية الهيكل البنائى لكل من النوعين ، وتتخذ من أغان
أخرى أحادية البيت عروضاً لها . والسؤال : هل وجد مثل هذا الغناء فى الأندلس
أيام زرياب ؟ أو هل وجد فى بغداد أو حتى حول القيروان وحمله زرياب الى

(١) تجريدة حبيب ص ١٣٥ .

(٢) أغنيات من بلادى ص ١٢٦ .

الأندلس ؟ أرجح امكانية وجوده في الاندلس درجة ترجيح وجوده في بغداد أو القيروان لكنه لم يصر شيئاً مؤثراً ومحترماً ومنتشراً الا في الاندلس بعد ازكاء زرياب لناره ، وعموما حضاريا كل منطقة المغرب كانت تابعة للاندلس .

والثانى : أن الكشك يبدأ بأن يصطف الشبان على هيئة هلال وبصفة خاصة الرواة والشعراء ، ويبدأ الحفل بغناء أغاني (علم) يطلق عليها أغاني الصف ، وتنطلق عبارة تهنيد (تحميس) ، من الموجودين ، وتكرر ، وهى :

علم ويش (١) !

ومثل هذه الصرخات تشبه صرخة (olé) التى يرددنها الجمهور والمغنون عند أداء الأغاني الشعبية فى الاندلس اليوم ، ولا سيما الفلامنكو ، فهل كلمة (علم) هى أصل (olé) وليس (الله) كما يعتقد الجميع ولا سيما أن التحول من العربية الى الاسبانية قد يؤدى الى ذلك ، فقبلها كلمة «عالم» صارت (Olema) ، ثم ان صرخة (علم) تؤدى حتما الى اختفاء الميم بذبرة الصرخة فوق اللام فتصير بدلا من Olema فقط (olé) (*) . ان هذا الفرض قد يدعمه شيء واحد ، وهو القدرة التوليدية الهائلة لهذه الاغاني ، فانى أظن أنها أم لأنواع كثيرة من الأغاني ، وأن كثرة ترداد علم أثناء الغناء يعطى الكلمة القدرات السحرية لـ (ليل يا عين) .

وفى تلك الأفراح بعد أن تردد عدة أغنيات علم تدخل الحجالة أى الراقصة فى مشهد شعائرى ، ويبدأ أداء علم (رغوث) أى الحيوان الذى له ابن ، والابنة هى أغنية أخرى ليس لها (ابنة) هى أغنية الشتاوة التى تشتق من أغنية (العلم) ونضرب مثلا :

علم :

ان كان ما قسم لا ماك نبات نا المأخوذ يا علم

(١) أغنيات من بلادى ص ١٥٣ .

(*) أما كلمة (ايش) فهى تحمل دلالة (Venga) بالاسبانية فهم يصيحون olé! olé! venga! venga! وتتصور أن الاسبان يعرفون كلمة Al-lah ، وليس من السهل خلطها بصوت آخر مثل olé مما يعطى بعض المشروعية للفرض المقترح لأصل الكلمة ، التى قد تكون لها علاقة بالاستسقاء . أو بأسطورة اسبانو - عربية عاشت فى الاندلس . وكما سنعرف بعد فإن أغنية العلم تؤخذ دليلا لنظم قصائد متعددة الهياكل ، ومن معانى كلمة «علم» حسب اللسان : الطبل .

شتاوة :

نباتو ميخوذين صحيح ان كان ما قسم بودور يميح (١)

ان لغة الأغنيّتين تذكرنا بلغة ابن قزمان ولا سيما عند استخدام (أنا) بدون الهمزة (نا) وتحويل الهمزة الى ياء في (مأخوذين) ، واستخدام الفعل المضارع لجماعة المتكلمين للمتكلم المفرد ، بجانب نطق الدال «ذالا» ، ونلاحظ أن مرددي الأغنيّتين يشتركيان من الهجر بنفس الاسلوب ، فالشتاوة تفصّل مع العلم ! .

ان وجود هذه الأغاني بين السلالات التي من أصل أندلسي في شرق ليبيا مع الدلالات الغزيرة التي تحملنا حملا الى ذكر الأندلس والموشحات والأزجال ، تجعلنا نفترض وجودها في الأندلس في عصر زرياب بشكل يقارب ما رأيناها عليه . فنحن نتصور أنها كانت مختلطة بالألفاظ والعبارات الرومانشية ، وأنها تعربت تدريجيا في منفساها ، لكنها ظلت تحمل روائح الأندلس في مجتمعها الزراعي ، وتمت لها بصلة الرحم ، التي تهدينا الساعة الى المنابع الأولى للموشحات .

والآن كيف استوحى زرياب مثل هذه الأغاني أهاريجه ؟ أظن أن اجابة ذلك ستكون في بغداد تارة وفي الأندلس تارة أخرى . انه تراث الحداثة البغدادي ، واحتياجات اجتماعية شائقة وحاسمة في الأندلس ، الأمر الذي سيحظى باهتمام منا في الصفحات التالية .

(١) نفسه ١٥٧ .

ابن عبد ربه

ابن عبد ربه صاحب العقد الفريد ، الغنى عن أى تعريف ، يقول فى عقده (١) وصفا للعود فى تطوره وتطور الضرب عليه بعد قرن أو ما يقرب من رحيل زرياب :

يا مجلسا أينعت أزاهره	ينسيك أوله فى الحسن آخره
لم يدر هل بات فيه ناعما جذلا	أو بات فى جنة الفردوس سامره
فالعود يخفق مثناء ومثلثه	والصبح قد غردت فيه عصافره
وللحجارة أهزاج اذا نطقت	أحيابها الكبرة المحنى ناقره
وحن بينهما الكتبان عن نغم	تبدى عن الصب ما تخفى ضمائر
كأنما العود فيما بيننا ملك	يمشى الهوينا وتتلوه عساكره
كأنه اذا تمطى ، وهى تتبعه	كسرى بن هرمز تقفوه أساوره
ذاك المصون الذى لو كان مبتذلا	ما كان يكسر بيت الشعر كاسره
صوت رشيق وضرب لو يراجع	سجع القريض : اذا ضلت أساطره
لو كان زرياب حيا ثم أسمع	لمات من حسد ان لا يناظره

ان أبيات الرجل ، تتم عن حياة موسيقية وشعرية جاوزت زرياب . والنص يكاد يغص بالمصطلحات الخفية وراء البناء المجازى للشعر ، لكنها تذكرنا بما أحدثه زرياب فى الموسيقى فللحجارة « أهزاج » ، وهى ليست الا أهزيج زرياب . وإكاد أمعن فى الخيال ، فأظن أن الحجارة تورى عن وادى الحجارة ، وأن الكبرة ويريد بها الشيخوخة (واحيائها ردها شبابا) ، تورية تذكر بقبرة موطن الشعارين القبريين المنسوب اليهما نشأة الموشحات ، وهما معاصران لابن عبد ربه ، وهو ظن بعيد ، ورد لى بتفسير (بينهما الكتبان) فى البيت التالى ، بمعنى أن الكتبان بين المكانين بدلا من التفسير المباشر لـ (بينهما) بمعنى : بين الناقر

(١) العقد الفريد ج ٧ ص ٦٨ .

والعود ! كذلك «كبره Cabra» تعنى الماعز واسم القرية معا ومن أمعاء الماعز تصنع الأوتار . لكن كيف يتمطي العود ؟ اليس هو التمثيط الذى يشير اليه اسحق عند ابراهيم بن المهدي ، ويؤدى الى كسر بيت الشعر ، واذا لم يتم يفسد اللحن ؟ لكن المهم هنا ان اللحن يتحكم فى ميزان الشعر ويكسره ، لكى يصون سلامه لحن العود ولا يبتذله . ثم ان الفعل (تقفوه) يشير الى القوافى وتبعيتها للحن كما أسلفنا ، أما اختيار الأساور هنا فهو توريه عن الادوار الموسيقية التى تتوازى مع أدوار شعرية ولا سيما أن من أسماء البيت فى الموشحة لفظة (دور) ، ولعله يشير الى دورية القوافى . وأخيرا لدينا مصطلح (سجع القريض) ، والقريض هو الشعر ، وأغنية (طق) اسمها المجرودة (المقروضة) ، الا يشير الى لون من النثر الشعري (أو اللفظ العامى أو الاعجمى على حد قول ابن بسام) ، وما دام نثرا ، فانه فى سطور (ضلت أساطره) ، ولفظ سطر استخدم للدلالة على البيت فى الموشحة والزجل . وأخيرا يظهر زرباب حاسد هذا التطور الذى يشحن النص باحتمالات ومصطلحات موحية غنائية جديدة وفنون شعرية مسجوعة أى ذات قواف متعددة مثل قوافى النثر ، وهى تابعة لتجزئة اللحن .

النص وثيقة مجازية . لكننى أرى أن كل المجاز بها يقوم على التورية ، التى سوف يفهمها المعاصرون ، وان تعز علينا . ومهما اختلفنا حول تفسير المصطلحات المستخدمة هنا ، فلن نختلف حول غرايتها فى ذلك الحين ، فالأول مرة تستخدم كلمة (سطر) للبيت الشعري ، ونحن فى العصر الحديث نستخدمها ترجمة عن النقد الغربى . ثم أيضا يصرح الشاعر بامتثال الشعر للموسيقى حتى التضحية بعروضه ، ولو حاول هذا الشعر أن يراجع اللحن أو يعدله ضاع وضل وغطى عليه اللحن . ان هذه الغرابة تنبى بلون جديد من الشعر ، وعلاقة تحددت بينه وبين الموسيقى جعلت من هذه الأخيرة السيد والشعر المسود ، ذلك الشعر المسمى بـ (سجع القريض) . ان ارجاع تاريخ نشأة الموشحات الى عصر الامير عبد الله أمر يؤكد هذا النص تأكيدا حازما .

والاشارات غير المباشرة فى شعر ابن عبد ربه الى وجود شعر مختلف لا تتوقف وهى بين المعجب به ، والرافض المتعصب ضده ، فالنص السابق فيه شئ من الاعجاب بالموسيقى الجديدة المطورة عن موسيقى زرباب ويعترف بسيادتها على الشعر وقبول كسره من أجلها ثم بعد ذلك يرفض رفضا حاسما النظم على الأعاريض المهملة وهو أول شكل للموشحات حسب ابن بسام - فيقول فى رجزيته عن العروض ، وذلك فى آخرها بعد أن أورد كل البحور والدوائر :

هذا الذى جربه المجرب من كل ما قالت عليه العرب
فكل شيء لم تقل عليه فإذننا لم نلتفت إليه
ولا نقول غير ما قالوا لأنه من قولنا محال
وانه لو جاز فى الأبيات خلافتها لجاز فى اللغات
وقد أجاز ذلك الخليل ولا أقول فيه ما يقول
لأنه ناقض فى معناه والسيف قد ينبو وفيه ماه
اذ جعل القول القديم أصله ثم أجاز ذا ، وليس مثله
وقد يزل العالم النحرير والحبر قد يخونه التحبير
وليس للخليل من نظير فى كل ما يأتى من الأمور
لكنه فيه نسيج وحده ما مثله من قبل ومن بعده (١)

فابن عبد ربه الذى يتمسك بمبادئ الخليل امام العروض ، فجأة يهاجمه ويتهمه بالتناقض مع نفسه لأنه أجاز النظم على الأعاريض المهملة ، ويحس بشيء من التأنيب للنفس فيبرز زلة الخليل ، مصمما على حكمه بعدم الجواز ، ثم يمتدحه مدحا مثيرا للظنون :

وليس «للخليل من نظير» ، فهل حاول أحد أن ينظم على الأعاريض المهملة ؟ وهل حاول آخر أن يدعى عروضاً نظير عروض الخليل (صوب خليل ؟) فينفى وجود النظر ، فلا عروض إلا عروض الخليل . وحكمة ابن عبد ربه هى ما نفترض من أسلوب تفكير الفقيه ، فهو يخشى على لغة القرآن . ويظن أن العروض هو نحو الشعر ، فلو جاز وضع نحو جديد يجوز وضع عروض جديد :

وانه لو جاز فى الأبيات

خلافتها لجاز فى اللغات

ان ابن عبد ربه يقاوم مقاومة شديدة ظهور محاولة للنظم على الأعاريض المهملة حتى أنه يحرم ما أحل الخليل ثم انه ينفى امكانية صحة عروض نظير لعروض الخليل .

(١) نفسه ج ٦ ص ٢٥٢ .

وهو كشاعر كما رأينا في نصه الأول - يعجب بالموسيقى الجديدة ،
ويخضع لها شعر (العرب) حتى الانكسار . بل ان له مقطوعة تكاد تصف شعرا
له علاقة بالروم :

منظومة هذب ألفاظها	ليست من الشعر الحجازي
لكنها في الصوغ نجدية	صاحبها ليس بنجدي
كوفية الابداع بصرية	لغير كوفى وبصرى
كأنها شانورة علقت	بوجه دينار هرقلي

والمعروف عن أهل الحجاز الرقة في أشعارهم ، وهم أصحاب الغناء العربى ،
فنفى حجازية المنظومة رغم تهذيب ألفاظها غريب ، وأغرب منه نسبتها لنجد ،
فهى أعرابية وحشية لكنها هذبت (ربما بالموسيقى) فصارت لغير نجدى ، وهى
كوفية بصرية (نسبة للشعراء المحدثين) لكنها بنجديتها انتقت نسبتها ، وانتماؤها
النوحيد المؤكد في النص هو الدينار الهرقلى ، ربما إشارة للغة الرومانشية من
ناحية والتأثيرات اليونانية (الرومية) في الموسيقى التى وصلت للشعر ، باختضاعه
لهذه الموسيقى . ولهذا في مطلع أرجوزته في العروض التى أشرنا إليها منذ قليل
ينفى علاقة الخليل بالفلسفة اليونانية ومن ألف في الموسيقى من فلاسفة اليونان ،
وهو نفى لا مبرر له الا تدخل أصحاب العلوم القديمة في قرطبة في عروض الشعر ،
بتوجيهات قرأوها في كتب هؤلاء الفلاسفة ، وها هى الأبيات الغريبة التى تثير
مشكلة غير معروفة في مصادر العروض ، ولا سبيل لفهمها الا اذا تصورنا أن
بعض القرطبيين قد زعم نظيرا للخليل عند اليونان . وتلك أبياته (١) التى تثير
القضية :

فداو بالاعراب والعروض	داءك فى الاملاء والقريض
كلاهما طب لداء الشعر	واللفظ من لحن به وكسر
ما فلسف البطليس جالينوس	وصاحب القانون بطليموس
ولا الذى يدعونه بهرمس	وصاحب الأركند والاقليدس
فلسفة الخليل في العروض	وفي صحيح الشعر والمريض

(١) العقد الفريد ج ٦ ص ٢٤٠ .

ثم ان ربط العروض بالاعراب يعمق فكرتنا عن المشكلة التي يتجنب ابن عبد ربه أن يثيرها بصراحة حتى لا يعد هذا اعترافا بمن لا يعرب في الشعر أو يتخذ له عروضاً رومياً ، وإذا كان تفسيرنا لربطه الشعر بالدينار الهرقلي (والدينار دائماً يرتبط بالصياغة) في استحسان ، فربما أجبر على وصف أغنية من تلك الأغاني الأبية من عروض الخليل والاعراب الى عروض آخر ، بمباركة وتشجيع بل واقتراح علماء الفلسفة .

ان موقف ابن عبد ربه المتجاهل للفن الجديد وأصحابه كخط دفاع أول ، ليس غريباً في عصره ، فهو في هذا يهتدى بخليفته عبد الرحمن الناصر عندما رد على كتاب عثر عليه بقرطبة دسه الى حضرته أمير أفريقية ... أفحش فيه السب .. بقوله «يا هذا عرفتنا فسببتنا ، وجهلناك نحن فأمسكنا عنك» (١) . وهو كما رد الناصر يرد منكراً كل ما فعله الآخرون ، دون أن يشير الى أنه وقع بالفعل من أي أحد .

مما سبق نصل الى أن كل أقوال ابن عبد ربه تعلن وجود موسيقى جديدة وفن شعري مستحدث . فما هي خصائص هذا الفن ؟ نظن أننا يمكن أن نحدد هذه الخصائص :

- ١ - مجافاة الاعراب أحياناً .
 - ٢ - شيء من البدوية المهذبة .
 - ٣ - التبعية للموسيقى .
 - ٤ - كسر عروض الخليل بالنظم على البحور المهملة مرة ، واقتراح عروض رومى مرة أخرى ، وهذا العروض الأخير مقترح من أصحاب الفلسفة أما بدويته فتربطه بأغنية شعبية - حسب ظننا - مثل «صوب خليل» أو رديفتها «علم» .
- وهذا بالضبط ما يحمله قول ابن بسام صاحب الذخيرة :
- «وأول من صنع أوزان هذه الموشحات بأقننا واخترع طريقتهما - فيما بلغنى - محمد بن حمود القبرى الضرير . وكان يصنعها على أشطار الأشعار .

(١) ابن سماك انعامي . ازهرات المنثورة في نكت الأخبار الماثورة (تحقيق محمود على مكى)، المعهد المصرى للدراسات الاسلامية ، مدريد . ١٩٨٤ ، ص ١٤٠-١٤٢ .

غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ، ويسميه بالمركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان. وقيل إن ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد أول من سبق إلى هذا النوع من الموشحات (١) . ونحن أمام فارسين نسب إليهما هذا الحدث فأيهما ترجح ؟ إذا تأملنا قول الحجارى في مسهبه ، فهو ينسبه لشخص ثالث مع ابن عبد ربه حيث يقول : إن مخترع هذه الموشحات بجزيرة الاندلس هو مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى . وأخذ ذلك عنه ابن عبد ربه (٢) . ونحن نرى أن الرجلين القبريين - ربما مع آخرين مثلهما معاصرين لابن عبد ربه - قد اخترعوا هذا الفن الجديد الذى أشار إلى احتمال وجوده ابن عبد ربه في شعره وأرجوزته العروضية . وأن هذا الأخير أخذ عنهما اختراعهما المسمى الموشحات أو سجع القريض في حدود مبادئه .

والذى يهمنا الآن ، أن نقارن بين ما قاله ابن بسام والخصائص التى ألمح إليها ابن عبد ربه في أقواله . إن أقوال ابن عبد ربه (سواء في إنكاره أو إعجابه) تتفق تماما مع مقولة ابن بسام دون إشارة للموسيقى إلا ما نفهمه ضمنا من قوله «اللفظ العامي أو الأعجمي» ، فالشاعر لن ينظم شعرا على عامية الشارع ، وإنما على عامية (عربية أو أعجمية حيث لا وجود للأعجمية في ذلك الوقت إلا في صورتها العامية) منظومة في إطار موسيقى لأغنية شعبية .

والمعضلة الآن ، كيف نفسر نسبة اختراع هذا الفن لابن عبد ربه أو اتهامه بأنه أخذه (محاكاة) عن غيره ، رغم أنه عدو لدود له ، ثم كيف رجحت قول الحجارى بأنه أخذ الفن الجديد عن غيره من معاصريه دون أن يسبق إلى اختراعه حسبما ورد في مقولة ابن بسام .

يبدو أن الأمر في غاية الوضوح (٣) ، لو تأملنا قول ابن بسام من أن الموشح الأول كان بلا أغصان أو تضمين وأنهم كانوا يصنعونه على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة فهناك نوعان من النظم : نوع نادر الاستعمال ، وهو صنع الموشح على أشطار ذات أوزان عروضية مستعملة ، والنوع الغالب كان على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، فهم

(١) راجع هذا البحث ص ٣٠٦ - ٣٠٨ .

(٢) نفسه ص ٣٠٧ .

(٣) يراجع تقسيمات ابن سناء الملك للموشحات ومنها قسم على أعاريض العرب يحتاج لإضافة حتى يمكن الغناء به .

يأخذون اللفظ العامى والأعجمى ، ويقطعون أسبابه وأوتاده الى تفعيلات بالضرورة تطابق الاعاريض المهملة غير المستعملة ، المستنبطة من دوائر الخليل. ثم ينظمون على نسقها أبياتا تنتهى بهذا اللفظ العامى ، ولا ندري ان كانوا ينظمونها بعامية تشبه أغنية (طق) أو بترنيم بين العامية والفصحى أو بالفصحى .

لكن النتيجة النهائية ليست الا مجرد مقطوعة شعرية (بلا أغصان أو تضمين) عادية بنيت على ، شطر شعري له عروض مستعمل أو غير مستعمل يسمى المركز. وابن عبد ربه أمام هذا التيار لن يقف معزولا ، فلا بد من المشاركة ، حتى لا يتهم بالعجز عن هذا الفن الجديد ، ولن يغفر له أنه ضد مبادئه ، وضد أرجوزته ، فممن زرياب صار أصحاب هذا الفن قدوة للملوك وخاصتهم . ومع تورط الفن في العامية والاعجمية سيصيرون قدوة لعامة الناس أيضا . فكيف يواجه ابن عبد ربه هذا التيار ؟ لابد من المشاركة والاستمرار في المقاومة .

كيف كان ذلك ؟ يقول ابن عبد ربه وهو يقدم عروضه : «واختصرت المثال (أمثلة ونماذج منظومة في البحور المختلفة المستعملة) ... في ثلاث وستين قطعة على ثلاثة وستين ضربا من ضروب العروض ، وجعلت المقطعات رقيقة غزلة . ليسهل حفظها على السنة الرواة ؛ وضمت في آخر كل مقطوعة منها بيتا قديما متصلا بها وداخلها في معناها من الأبيات التي استشهد بها الخليل في عروضه ، لتقوم به الحجة لمن روى هذه المقطعات واحتج بها (١) » .

ان هذه المقطوعات باختصار ليست الا النموذج الاول من الموشحة ، فيما نظم على أشطار ذات عروض عربى مستعمل ، وينطبق عليها بدقة كلام ابن بسام وابن عبد ربه في استمراره لتجاهل الفن الجديد وأصحابه ، عندما يضرب صفحا عن ذكرهم ، لا يملك أن يخفى علينا انشغاله المستمر بهم . فمن يطلب من عالم في العروض أن يضع مقطوعات من عنده كأمثلة للعروض يحتج بها ، فهو مولد وليس حجة . ثم اصراره على أن تكون رقيقة غزلة ليسهل حفظها على السنة الرواة (وقد سارت في كل مكان وانتشرت بالفعل في أنحاء البلاد على السنة الناس (٢)) ، ويكشف عن انشغاله بمواجهة التيار في اندحابة عارضة ، لكنها خبيثة ، فهو يقاوم موشحاتهم السائرة ، بموشحات أخرى تسير وتخلد ، لكنها

(١) العقد الفريد ج ٦ ص ٢٢٣ . النص يشبه وصف ابن سناء الملك للخرجة .

(٢) الجذوة ، ترجمة أحمد بن عبد ربه .

لا تخالف ما قالت به العرب من اعراب وأعاريض . انه يحاول هدم التيار من داخله ولعل مقاومته بالفعل قد أفلحت في حمل الناس حتى أواخر القرن السادس على تجاهل الموشحات في مؤلفاتهم التي تؤرخ للأدب ، لأنها على غير أعاريض العرب .

وعندما يصنع أصحاب الفن الجديد - في لعبتهم التجريبية - فنا يقلب الموشح الغزلي الماحن الى موشح زهدى كنفقضة للأول ، يصنع ابن عبد ربه ممحصات بنفس الأسلوب ، بشيء من المخالفة ، حتى يتميز ويقاوم في أن . فهم يسمون الموشح الزهدى بالكفر ، وهو يسميه بالمحصص ، وهم ينظمونه على أساس المركز في الموشح الغزلي ، ولابد أن تكون نهايته هذا المركز ، وهو ينظمه على الشطر الاول لمطلع موشحه الغزلي ، ثم يجعل هذا الشطر مركزا لمحصه .

وبهذا يكون ابن عبد ربه أخذ عن غيره الموشح ، وشارك فيه بمراحله الاولى مشاركة الجبر الكاره ، الذي يقف مع الأقلية ، بل مع نموذج سابق لهذا النموذج القرطبي كان قد ظهر في بغداد دون أن يعيره أحد أهمية منذ أكثر من قرن ونصف من الزمان (١) . أيضا نحن الآن نرى بوضوح جانبا جزئيا من صورة الايام الاولى لنشأة الموشح بل نرى بعض النماذج الاولى من الموشح ، تلك النماذج التي لم يتنبه اليها أحد ، وبالتالي ظلت بعيدة عن القاء الضوء على هذه النقطة المعتمدة من تاريخ ذلك النوع الأدبي المضيء المسمى بالموشحات .

والآن نورد بعض الأمثلة لما صنعه ابن عبد ربه من مقطعات وممحصات توشيجية . ونبدأ بالمقطعات ، والتي بناها على الأبيات المختارة ، كأمثلة للبحور العروضية من قبل الخليل بن أحمد . وهذه الأبيات - في ذاتها - تتثنى ثناء عطرا على ذوق من اختارها ، وتلحق نفسها دون مجهود بخرجات الموشحات التي وصفها ابن سناء الملك أبعد الوصف كما أسلفنا في صفحات سابقة . أحد هذه الأبيات (٢) :

انما الذلفاء يا قوتة أخرجت من كيس دهقان

تبني عليه هذه المقطوعة :

أى تفاح ورمان يجتنى من خوط بان

(١) هذا البحث ص ٢٠٢ وما بعدها .

(٢) العقد الفريد ج ٦ ص ٢٥٧ .

أى ورد فوق خد بدا مستثيرا بين سوسان
وثن يعبد فى روضة صيغ من در ومرجان
من رأى الذلفاء فى خلوة لم ير الحد على الزانى
« انما الذلفاء يا قوتة أخرجت من كيس دهقان»

وهنا بيت آخر منها (١) :

قلت استجيبى فلما لم تجب سالت دموعى على ردائى
تبنى عليها هذه المقطوعة :

ما أقرب اليأس من رجائى وأبعد الصبر من بكائى
يا مذكى النار فى جوانحى أنت دوائى وأنت دائى
من لى بمخلفة فى وعدها تخط لى اليأس بالرجاء
سألتها حاجة فلم تفه فيها بنعمى ولا بلاء
«قلت استجيبى فلما لما تجب سالت دموعى على ردائى»

وبيت خليل ثالث (٢) :

«الى هند صبا قلبى وهند مثلها يصبى
يكون خاتمة مقطوعة شطر الهزج :

أيا من لام فى الحب ولم يعلم جوى قلبى
سلام الصب يغويه ولا أغوى من القلب
فانى لت فى هند محبا صادق الحب
وهند ما لها شبه بشرق ، لا ! ، ولا غرب
«الى هند صبا قلبى وهند مثلها يصبى»

(١) نفسه ص ٢٦١ .

(٢) نفسه ص ٢٦٨ .

وتتطور هذه المقطوعة ليكون الوصول الى البيت الخليل المضمن وثبا واستطرادا على حد قول ابن سناء الملك في وصفه للخرجة ، مسبوقا بفعل الغناء :

يا مدير الصدغ في الخذ الأسيل ومجبل السحر بالطرف الكحيل
هل لمحزون كئيب قبلة منك يشفى بردها حر الغليل
وقليل ذاك الا أنه ليس من مثلك عندى بالقليل
بأبى أحور غنى موهنا بغناء قصر الليل الطويل
«يا بنى الصياد ردوا فرسى انما يفعل هذا بالذليل (١)»

* * *

أما المحصات ، فهي اطراد لنفس الأسلوب التوشيحى مع شىء من المخالفة اشتهر به ابن عبد ربه في كل معارضاته التى يوردها في عقده ، فهو دائما يقلب الصور (٢) ، وقد فعل هنا نفس الفعلة ، فهو بدلا من الاستعانة بالبيت الأخير (البديل للخرجة) ، يستعين بالشطر الاول من البيت الاول لىأتى به في آخر محصته أو مكفرته اذا أخذنا بوصف ابن شرف لها ، فهو يصف الرجل «وأما ابن عبد ربه القرطبي ، وان بعدت عنا دياره ، فقد صاقتنا أشعاره ، ووقفنا على أشعاره صبوته الأنيقة ، ومكفرات توبته الصدوقة (٣)» . ووصف المحصات بالمكفرات من طرف ابن شرف يدل على انتقال أخبار محصات ابن عبد ربه ، على أنها مكفرات ، أو قل الصورة الاولى للموشح المكفر ، الذى يقوم بالاستعانة بالشعر العادى الغزلى لاستخراج مركز يبنى عليه مكفرا على حد تعبير ابن شرف أو محصا على حد تعبير ابن عبد ربه ، فمثلا كان قد قال في شبابه أبياتا في فتى كان يهواه ، وأعلمه أنه يسافر غدا ، فلما أصبح عاقه المطر عن السفر ، فانجلى عن ابن عبد ربه همه ، وكتب اليه بهذه الأبيات :

هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر هيهات يابى عليك الله والقدر
ما زلت أبكى حذار البين ملتفها حتى رثى لى فيك الريح والمطر

(١) نفسه ص ٢٧٢ .

(٢) احسان عباس ، تاريخ الأدب الاندلسى ، عصر سيده قرطبة دار الثقافة - بيروت ١٩٦٠ .
يورد احسان عباس مثلا للقلب ص ١٥١ .

(٣) نفسه ص ١٥٣ .

يا برده من حيا وزن على كبد نيرانها بغليل الشوق تستعر
 أليت أن لا أرى شمساً ولا قمراً حتى أراك ، فأنت الشمس والقمر(١)
 ثم محصها في شيخوخته متخذاً من مطلعها شطراً ذيل به المحص في الأبيات
 الآتية :

يا عاجزاً ليس يعفو حين يقتدر ولا يقضى له من عيشه وطر
 عاين بقلبك أن العين غافلة عن الحقيقة وأعلم أنها سقر
 سوداء تزفر من غيظ إذا سعرت للظالمين فلا تبقى ولا تذر
 أن الذين اشتروا دنيا بآخرة وشقوة بنعيم ساء ما تجروا
 يا من تلهى وشيب الرأس يندبه ماذا الذي بعد شيب الرأس تنتظر
 لو لم يكن لك غير الموت موعظة لكان فيه عن اللذات مزدجر
 أنت المقول له ما قلت مبتدئاً «هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر(٢)»

* * *

ويبدو أن ابن عبد ربه يلتقط بعض الكلام الشائع ، ويبني عليه بعض المقطوعات ليتحول هذا الأسلوب التوشحي إلى أسلوب شائع عنده ، قد التقطه من مصدرين أحدهما بغدادى والآخر أندلسى . فهو في مقطوعة له ينهيها بعبارة «إليك ! خلي عن الطريق» نكاد نظن أنها قادت إلى مقطوعته الصغيرة بكاملها . فهو يقول :

(١) انديوان م ٩٤ (نسخة مخطوطة/تحقيق دستان كاول) . ترد المقطوعة في نفح الطيب ج ٧ ص ٥٠ .
 (٢) نفسه ص ٩٥ . كذلك راجع نفح الطيب ج ٧ ص ٥٣ ترد في ترجمة المصمح لابن عبد ربه مسبوقة بقوله : «وأي أيام أقلاعه عن صبوته ، وارتجاعه عن تلك الغفلة وأوبته وانثنائه عن مجون المحون أبى صفاء توبته . محص أشعاره في الغزل بما ينأفئها ، ونصل من قوادسها وخوافيها ، بأشعار في الزهد على أعاريضها وقوافيها . منها القطعة التي أولها :

هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر

محصها بقوله : ... ثم المقطوعة » .

وأيضاً يورد الصميدى . «ولأحمد بن عبد ربه أشعار كثيرة سماها المحصيات وذلك أنه نقص كل قطعة قالها في الصبا والغزل بقطعة في الموعظ والزهد محصها بها كالتوبة منها والندم عليها» ، راجع : الخبر والمقطوعتين في (جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٦ ، ص ١٠١ - ١٠٣) .

اشرب على منظر أنيق
وامزج بریق الحبيب ريقى
واحلل وشاح (*) الكعاب رفقا واحذر عى خصرها الرقيق
وقل لمن لام فى التصابى :
« اليك ! خلى عن الطريق (١) »

* * *

ويدفعنا الى هذا الظن اعجابه الشديد بهذا النمط من الشعر كما سنراه فى الصفحات التالية عند أبى نواس . وهو فيما يظهر قد راق له فيه جانبه الهزلى والغنائى فى آن ، حسبما نفهم من ايراده لمختارات للحمدونى الذى تابع أبا نواس فى هذا النمط التوشيحى خالقا جوا أكثر شعبية .

ونضرب نمونجين من مقطوعات الحمدونى مثلا لتنبه ابن عبد ربه لهذا الاسلوب الذى أثبت فى بغداد كما سنعرف عند حديثنا عن بشار . ودوره فى أبوة الحداثة العباسية . يقول صاحب العقد (٢) : وقال الحمدونى (اذ) أهدي اليه سعيد بن حميد أضحية مهزولة :

لسعيد شويهه	نالها الضر والعف
فتفنت وأبصرت	رجلا حاملا علف :
«بأبى من بكفه	برء دائى من الدنف»
فأتاها مطمعا	فأنته لتعتلف
ثم ولى فأقبلت	تتغنى من الأسف :
«ليته لم يكن وقف	عذب القلب وانصرف»

وقال الحمدونى : كتبت الى الحسن بن ابراهيم ، وكان كل سنة يبعث الى بأضحية ، فتأخرت عنى سنة ، فكتبت اليه :

(*) لا يخفى هنا مغزى لفظة «الوشاح» .

(١) العقد الفريد ج ٧ ص ٢٧٦ ٢٧٧ .

(٢) القعد الفريد ج ٧ ص ٢٧٨ .

سیدی اعرض عنی	وتناسی الود منی
مر بی أضحی وأضحی	أخلفانی فیہ ظنی
لا یرانی فیہما أه ...	لا لظلف ولقرن
فتعذبت بیأس	ثم ضحیت بجنی
واصطبحت الراح یوما	ثم أنشدت أغنی :
«لا لجرم صد عنی	صد عنی بالتجنی»

ان المقطوعة الاولى للحمدونی لیست الا قصيدة من الشعر المقطوعي التوشیحی النظم ، والذي یبنی علی کلام الغیر ویسبق بفعل الغناء ، وأظن أنه ایضا یرتبط به ، فلا شک أن الحمدونی یبحث عن أصوات مشهورة فی الغناء یضمنها شعره لیزداد ظرفا وهزلا ، ولا سیما عندما تغنی الشویبة أو السکران فی المقطوعة الثانية .

* * *

لا دخان بغير نار . ان ابن عبد ربه متهم باختراع الموشحات أو أخذ الاختراع من القبری ومحاكاته فیہ ، یصنع هو ومعاصره موشحات بلا أغصان أو تضمین ، باختصار مقطوعات کالتی أوردناها مبنية علی أشطار أشعار ذات بحور مستعملة ، لكن الآخرين كانوا یصنعونها علی اللفظ العامی (العربی) أو الأعجمی . هذا هو الاختراع الحقیقی الذی لسم یجرؤ شعراء بغداد أو ابن عبد ربه علی الاقدام علیہ ، لكن وجود هذا النظم الأندلسی ، دفع ابن عبد ربه الی الاکتار منه لكن علی أشطار البحور المعروفة ، فلم یزد عن احياء فن نشأ فی بغداد ، وهاجر الی الأندلس لیحدث واحدة من أكبر الثورات فی الأدب القديم العالمی : انها ثورة استلھام الشعب فی المستوى الرسمی للشعر عبر فن الموشحات ، وما تفرع عنه بعد من فنون . هذه الثورة نبتت نجومها الاولى فی بغداد مع ثورة الحداثة العباسیة فی الشعر والموسیقی ، ولولا ذلك ، لما كانت ثورة قرطبة . فلنصحب الحداثة العباسیة فی الصفحات التالية .

الفصل الثالث

الحداثة فى الشعر العباسى

يكاد يجمع موقف الشعر فى العصر العباسى كلمة لأبى العتاهية فى رواية يرويها ابن أبى الأبيض . قال : «أتيت أبا العتاهية فقلت له : انى رجل أقول الشعر فى الزهد ، ولى فيه أشعار كثيرة ، وهو مذهب استحسنة ، لأنى أرجو ألا أثم فيه ، وسمعت شعرك فى هذا المعنى فأحببت أن استزيد منه ، فأحب أن تنشدنى من جيد ما قلت ؛ فقال : اعلم أن ما قلته ردىء قلت : وكيف ؟ قال : لأن الشعر ينبغى أن يكون مثل أشعار الفحول المتقدمين ، أو مثل شعر بشار وابن هرمة ، فان لم يكن كذلك فالصواب لقائله أن تكون ألفاظه مما لا تخفى على جمهور الناس مثل شعري ، ولا سيما الأشعار التى فى الزهد ، فان الزهد ليس من مذهب الملوك ، ولا من مذهب رواة الشعر ولا طلاب الغريب ، وهو مذهب أشغف الناس به الزهاد وأصحاب الحديث والفقهاء وأصحاب الرياء والعمامة ، وأعجب الأشياء اليهم ما فهموه ثم أنشدنى قصيدته .

لادو للموت وابنوا للخراب ... الى آخر الأبيات .

قال : فصرت الى أبى نواس ، فأعلمته ما دار بيننا ، فقال : والله ما أحسب فى شعره مثل ما أنشدك بيت آخر . فصرت اليه فأخبرته بقول أبى نواس .

فأنشدنى :

طول التعاشر بين الناس مملول ... الى آخر الأبيات .

قال : ثم أنشدنى عدة قصائد ما هى بدون هذه ، فصرت الى أبى نواس فأخبرته فتغير لونه وقال : لم خبرته بما قلته ! لقد - والله - أجاد . ولم يقل فيه سوءا (١) .

أبو العتاهية يقسم الشعر الى ثلاثة أقسام فنية ، وهى فى نفس الوقت ثلاث مراحل سوف تتداخل على هيئة اتجاهات ستتعايش فى صراع فى العصر العباسى . تلك هى :

(١) أبو الفرج الأصفهاني . الاغانى ، طبعة دار الكتب ، ج ٤ ص ٧٠ .

١ - شعر الفحول المتقدمين .

٢ - شعر أمثال بشار وابن هرمة .

٣ - شعر أمثال أبي العتاهية .

علينا أن نحاول فهم أبي العتاهية في تلك الرواية وفهم هذه الأقسام الثلاثة من الشعر .

لقد عد بشار (١) أول المولدين وآخر المتقدمين من الاسلاميين ، وقد لقب في العباب بأبي المحدثين ؛ أي أن الرجل أول المحدثين وآخر المتقدمين ومع أننا ضد استعمال أفعال التفضيل في مثل هذا المقام ، إلا أن بشارا بالفعل كان رائداً في عصره للأسلوب الاسلامي المتقدم ، والأسلوب المحدث المولد في آن ، وأن مصرعه كان نهاية لسيادة الأسلوب المتقدم وبداية لسيادة الأسلوب المولد . ومع ذلك سيظل الصراع بين الأسلوبين قائماً حتى عصر أحمد شوقي في مطالع هذا القرن الميلادي .

هذا الأسلوب الاسلامي المتقدم هو شعر الفحول المتقدمين في لفظ أبي العتاهية . وهذا باختصار أسلوب الاحتفال بمحاكاة عمود الشعر أو بمعنى أدق القواعد التي أرساها شعراء البادية الجاهليون ، ولاسيما المهلهل وشعراء المعلقات ومن جاراها من معاصريهم ، والتي ضرب لها جذورا قوية في الأرض الجبل الذي قاده كل من جرير والفرزدق والأخطل .

وحتى ينبغ بشار في تملك هذا الأسلوب لجأ الى ما افتقده بالوراثة (*) ، وهو حفظ أشعار العرب والتمكن من لغتهم فهذا الطريق لا يشق الا بالوراثة أو بما فعل بشار وغيره من المولدين .

ويحق لك أن تعجب كما عجب أبو عبيدة فيما يرويهِ قال (٢) : سمعت بشارا يقول وقد «أنشد» في شعر الأعشى :

وأنكرتني وما كان الذي نكرت من الحوادث الا الشيب والصلعا

فأنكره وقال : هذا بيت مصنوع ما يشبه كلام الأعشى ، فعجبت لذلك . فلما

(١) ديوان بشار . المقدمة ص ٥٠ .

(*) هذا الأسلوب يتشكل بالوراثة شأن كل شعر شفوي مرتجل .

(٢) الاغانى ج ٣ ص ١٤٣ .

كان بعد هذا بعشر سنين كنت جالسا عند يونس ، فقال : حدثني أبو عمرو بن العلاء أنه صنع هذا البيت وأدخله في شعر الأعشى . ولا يقصد بشار بلفظة «كلام» الا ما نقصد اليوم بمصطلح «أسلوب» .

ولكن كيف يكون كلام العرب ؟ يحكى ابن المبارك عن أبيه أنه قال «قلت لبشار : ليس لأحد من شعراء العرب شعر الا وقد قال فيه شيئا استنكرته العرب من ألفاظهم وشك فيه ، وأنه ليس في شعرك ما يشك فيه ، قال : ومن أين يأتيني الخطأ ! ولدت ها هنا ونشأت في جحور ثمانين شيخا من فصحاء بنى عقيل ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وأن دخلت الى نسائهم فنساؤهم أفصح منهم ، وأيفعت فأبديت الى أن أدركت ، فمن أين يأتيني الخطأ ! (١) » انه الأسلوب الذي يعتمد على لغة البدو في نقائنها من شوائب الحضارة . ويتأكد ذلك في شيء من التفصيل فيما ينقله الينا الاصفهاني على لسان الأصمعي حيث قال : «كنت أشهد خلف بن أبي عمرو بن العلاء وخلفا الأحمر يأتیان بشاراً ، ويسلمان عليه بغاية التعظيم ثم يقولان يا أبا معاذ ، ما أحدثت ؟ فيخبرهما وينشدهما ويسألانه ويكتبان عنه متواضعين له حتى يأتي وقت الظهر ثم ينصرفان عنه ، فأتياه يوما فقالا له : ما هذه القصيدة التي أحدثتها في سلم بن قتيبة ؟ قال : هي التي بلغتكما ، قالوا : بلغنا أنك أكثرت فيها من الغريب ، قال : نعم ، بلغني أن سلما يتباصر بالغريب ، فأحببت أن أورد عليه ما لا يعرفه ، قالوا : فأنشدناها فأنشدهما :

بكرا صاحبي قبل الهجير ان ذاك النجاح في التبكير

حتى فرغ منها ؛ فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان «ان ذاك النجاح» : «بكرا فالنجاح في التبكير» .

كان أحسن ؛ فقال بشار : بنيتها أعرابية وحشية ، فقلت : «ان ذاك النجاح» كما يقول الأعراب البدويون ولو قلت «بكرا فالنجاح» كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة (٢) » ونذكر هنا معنى بدوية اللغة فهي على مستوى التركيب (بنيتها أعرابية وحشية) ، ثم ان ما ظنه الراويان غريبا كان تركيبيا ولا نحس أن الغرابة هنا على مستوى اللفظة المفردة . لكن ماذا يقصدان بالغريب ؟ انها ترداف «البدوي» كما أنها تعنى لغة تخالف في

(١) الاغانى ج ٣ ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٢) نفسه ص ١٤٠ .

أسلوبها لغة المولدين ، وهذا اصطلاح في مجال اللغة يطلق على كل المجتمعات اللغوية المدنية ، في العصر العباسي خاصة ! ! فبشار من الناحية العنصرية مولد لكنه في هذه القصيدة «أعرابي وحشي» . وهو لا يعنى بالأعرابية الوحشية أن يقف عند حد التركيب كدال ، ولكنه يتجاوزه الى المدلول فما هو يقول : «لم أزل منذ سمعت امرئ القيس في تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطبا ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالى

أعمل نفسى في تشبيه شيئين بشيئين في بيت حيث قلت :

كأن مثار النفع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكب

فالتركيب المجازي هنا محاكاة في انتقاء لأفضل ما هو بدوى من الشعر . وبشار لا يتحدث عن التركيب هنا باعتباره وحدة لغوية مستقلة لكنه يحدثنا عن عناصر أسلوبية كبرى يمثلها تركيب القصيدة ككل وذلك في قوله أن عبارة «بكرا فالنجاح» كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة فمصطلح الكلام هنا كما أسلفنا يعنى «الأسلوب» ومصطلح «معنى القصيدة» يقصد تركيبها الكلى . وقد حاول عبد القاهر في دلائل الإعجاز أن يبين ما تعنيه عبارة «ان ذاك النجاح ...» من جمال مبينا الاستخدام الخاص لـ «ان» هنا بمعنى «الفاء» مما يجعل التركيب متراوحاً بين الفصل والوصل (١) . وبالعودة الى القصيدة التى تقترب من المائة بيت نجد أنها قد جمعت من المفردات العربية فعلاً والتى يخلو منها الشعر العباسي الا فيما ندر . فكأن الغرابة هنا هى انحراف عن لغة العصر ولكنها انطباق على لغة البدو . ولا نتصور هنا الا أننا نتحدث عن اللغة الشعرية .

وشعر بشار في أغلبه بدوى يحاكي شعر الفحول لكنه بدأ في المرحلة العباسية من عمره أو قبلها ببضع سنين يخرج على عمود الشعر في استحياء ، لينقلب أحيانا الى جرأة تجاوزت الحدود :

وكانت هذه النقلة استجابة عبقرية لجمهور جديد مولد ، هو الحكم الحقيقى لجودة الشعر . وكان على بشار أن يرضى هذا الجمهور ، ولكن الشعر نفسه لا يستجيب في كثافة لوعى الشاعر ، بل ان هذا الوعى كان مضطرباً بين البدوية والحضارة ، وخلال هذا الاضطراب وضع أساس الحداثة وروض لغة الشعر

(١) راجع الديوان ص ١٨٤ - ٢٠٠ .

للغة العصر لتكون ذلولا لأسلافه . وفي هذا يتحدث رجل كلاسيكي النزعة بدويها هو اسحاق الموصلي ينكر على بشار هذا الاضطراب غير واع بما فيه من ثورة حقيقية في الشعر العربي موازية لثورة شاملة تدب في كل مناحي الحياة منذ أواخر القرن الأول للهجرة وقد اسقطت دولة (الأموية) وأقامت دولة جديدة (العباسية) ، ولا زالت تجلياتها تتفجر في آفاق مختلفة منها الشعر . انها ثورة تعريب العالم المفتوح اما تعرييا تاما أو جزئيا ، ويدخل ضمن هذا التعريب دخول الشعوب المفتوحة أفواجا أفواجا في الاسلام . ان هذه الشعوب ستعدل النظام من البداوة الى الحضارة . لقد انتصرت الحضارة على البداوة في دورة من دورات الصراع التي لن تنتهي في عالمنا العربي . لم يع اسحق بذلك ، واستطاع بنفوذه أن يوقف هذه الثورة في الموسيقى عندما وقف في وجه ابراهيم بن المهدي منكرا (١) عليه ثورته الموسيقية وعندما نفى زرياب الى الاندلس لتندلع هذه الثورة هناك في أجواء بدوية (٢) . ولهذا يقول صاحب الأغاني «كان اسحق لا يعتد ببشار ويقول : «هو كثير التخليط في شعره وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضا : ليس هو القائل :

انما عظم سلمى حبتى قصب السكر لا عظم الجمل
واذا أدنيت منها بصلا غلب المسك على ريح البصل

لو قال كل شيء جيد ثم أضيف الى هذه لمزيهه . ويواصل اسحق مفضلا عليه غيره ، كما يقول صاحب الأغاني : «وكان يقدم عليه مروان ، ويقول : هذا هو أشد استواء شعر منه ، وكلامه ومذهبه أشبه بكلام العرب ومذاهبها» . ويتمادي اسحق فيرفض تلميذ بشار النابغة أبا نواس ، والذي حمل الحداثة أو الحضارة الى درجة رفيعة من التفوق على البداوة حتى أنه شن عليها حربا دون هوادة . ان اسحق «لا يعد أبا نواس البتة ولا يرى فيه خيرا» .

ومع ذلك فهذا التيار سيجد من يناصره فقد «سئل الأصمعي عن بشار (ومعاصره) مروان (ابن أبي حفصة الذي فضله اسحق) أيهما أشعر ؟ فقال : بشار ؛ فسئل عن السبب في ذلك ، فقال : لأن مروان سلك طريقا أكثر من يسلكه فلم يلحق من تقدمه ، وشركه فيه من كان في عصره ، وبشار سلك طريقا لم يسلكه وأحسن فيه وتفرد به ، وهو أكثر تصرفا وفنون شعر وأغزر وأوسع بديعا .

(١) الاغانى ج ٢ ص ١٥٦ .

(٢) نفسه .

ومروان لم يتجاوز مذاهب الأوائل (١) . وقد عاد الأصمعي الى البصرة من بغداد ، فسأله رجل عن مروان ابن أبي حفصة ، فقال : وجدت أهل بغداد قد ختموا به الشعراء وبشار أحق بأن يختموا به من مروان ، فقليل له : ولم ؟ فقال : وكيف لا يكون كذلك وما كان مروان في حياة بشار يقول شعراً حتى يصلحه له بشار ويقومه ! وهذا سلم الخاسر من طبقة مروان يزاحمه بين أيدي الخلفاء بالشعر ويساويه بالجوائز وسلم معترف بأنه تبع لبشار (٢) .

ونخرج من قولي الأصمعي أن بشارا ساوى الأوائل فصار أستاذاً للشعراء أتباع مذهب الأوائل دون اللحاق بهم كما فعل مروان ، وتجاوز الأوائل بإبداع جديد وصفه الأصمعي وصفا غامضاً كل ما نفهمه منه «أنه سلك طريقاً لم يسلك وأحسن فيه وتفرد به» ما هذا الطريق سوى أن صاحبنا بشارا يبشر بجديد من الإبداع . ثم انه «أكثر تصرفاً (وأكثر) فنون شعر وأغزر بديعاً» . ماذا يريد بالتصرف وبفنون الشعر اذا فهمنا غزارة البديع . لا اظن الا أنه يريد به الهجوم على كل الأنواع الشعرية من فخر ومدح ورثاء وغزل وهجاء ... الخ ، ثم الهجوم على كل الأدوات والاتجاهات من البدوى الى الحضري ومن الجد الى الهزل ومن المعارضة والنقيضة الى الرجز . ونفهم ذلك مما يرويه صاحب الأغاني عن قدرة بشار ، التي قضت على آل العجاج أصحاب الرجز دون منازع بأرجوزة سمعت في الآفاق ، وأخلجت عقبة بن ربيعة فأختفى أثره في خبر طويل (٣) وأيضاً مكانته التي بزت مكانة مروان فيما يقوله أبو حاتم : «سألت أبا زيد عنهما (بشار ومروان) فقال : مروان أجدر وبشار أهزل ، فحدثت الأصمعي بذلك فقال بشار يصلح للجد والهزل ومروان لا يصلح الا لأحدهما (٤)» ويؤكد ذلك ما يقوله نجم بن النطاح «عهدى بالبصرة وليس فيها غزل ولا غزلة الا يروى شعر بشار ، ولا نائحة ولا مغنية الا تتكسب به ، ولا ذو شرف الا وهو يهابه ويخاف معرفة لسانه» . ويصل الأمر بالأصمعي أحياناً تفضيل بشار على بعض الفحول المتقدمين ، فقد كان «يعجب بشعره لكثرة فنونه وسعة تصرفه . ويقول : كان مطبوعاً لا يكلف طبعه شيئاً متعذراً لا كمن يقول البيت ، ويحككه أياماً . وكان يشبه بشاراً بالأعشى والنابعة الذبياني ، ويشبه مروان بزهير والحطيئة (٥)» . وقد فضل بشاراً على مروان وبالتالي على زهير والحطيئة .

(١) نفسه ص ١٤٧ .

(٢) نفسه ص ١٤٨ .

(٣) نفسه ص ١٧٥ .

(٤) نفسه ص ١٤٩ .

(٥) نفسه .

فبشار -- على اكثاره من البديع -- فهو خارج عن مدرسة الصنع والتحكيك . فكأن بديعه من نسوع جديد مطبوع . ان في تلمس ذلك الطريق نحو فهم القسم الثالث من أقسام الشعر التي أشار إليها رأى أبى العتاهية في أول هذا الكلام ، وهو قسم «شعر أمثال أبى العتاهية (وبشار وأبى نواس وثلة من المحدثين) . أننى أظن أن اسحق كما ألغى أباً نواس من الاعتبار كان ينبغى عليه أن يفعل ذلك مع أبى العتاهية . ولكنه لم يفعل خشية من أن يظن به أنه ضد النسك والزهد ، ولا سيما وهو مغن في مجتمع فيه من يقبل بوجوده على مضض من الزهاد وبعض الفقهاء .

عموما علينا بتلمس بديع بشار أو قل الطريق الجديد الذى سلكه ، ففيه الخصائص الأسلوبية لمذهب جديد في الشعر اسمه المذهب المحدث ، وهو مذهب خرج الى النور ليوقف دون حياء أو خجل مقابلا لمذهب الأوائل ومصارعا ، وان اتخذ موقف التعايش داخل شعر بشار .

لقد «غضب بشار على سلم الخاسر ، فتدخل جماعة للصلح فقال له : يا سلم من يقول :

من راقب الناس لم يظفر بحاجته وفاز بالطيبات الفاتك اللهج
قال أنت يا أبا معاذ ، جعلنى الله فداك ! قال فمن يقول :

من راقب الناس مات غما وفاز باللذة الجسور

قال : خريجك (يعنى نفسه) . قال : أفتأخذ معانى التى عنيت بها وتعبت في استنباطها ، فتكسوها ألفاظا أخف من ألفاظى متى يروى ما تقول ويذهب شعري ، لا أرضى عنك أبدا (١) .

ان تعايش فن الأوائل وفن المحدثين عند بشار قد منحه أفكارا جديدة عنى بها وتعب في استنباطها ولكنه عبر عنها بلغة بدوية ، وجاء سلم الخاسر فأخذ الفكرة وأدخلها في ثوب مدنى فتطورت الفكرة بتطوير اللغة فبشار يميل للبيان فهو يعبر عن الفكرة كواقعة أما سلم فهو يتحدث عن أثر الواقعة في النفس ، فأحدث التحولات الآتية :

أثر (لم يظفر بحاجته) = مات غما .

أثر (الطيبات) = اللذة .

(١) نفسه ص ٢٠٠ .

وأخيرا (الفساتك اللهج) يصير (الجسور) كلمة واحدة ترادف الكلمتين وتتفوق عليهما بكونها صيغة مبالغة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فهي خفيفة جدا على اللسان لأنها كلمة حية من معجم الحياة اليومية ، تماما مثل عبارة «مات غما» ، «فاز باللذة» فكل منهما من معجم العبارات الشائعة على الألسن ، وهذا ما عناه بشار بعبارة «ألفاظ أخف» . لم يعد من المهم بدوية اللفظة أو غرابتها انما «الصواب أن تكون ألفاظ الشعر مما لا يخفى على جمهور الناس» . اذن أول خصائص الحداثة تنبع من التغير الذي طرأ على جمهور المتلقين ولغتهم. ان الشعر أصبح يستعين بلهجة المدينة في تشكيل لغته الشعرية وثقافة العصر لرفع مستوى هذه اللفظة للتعبير الشعري . ان الشعر أصبح مغزاه مفهوما باستخدامه لغة الحياة اليومية وبانزال الأفكار المعقدة الى مستوى فهم الجمهور الجديد المولد . وعندما سئل أبو عبيدة عن سبب منع المهدي لبشار من التشبيب بالنساء بينما شعره ليس أبلغ في هذه المعانى الغزلية من شعر كثير وجميل وعروة وقيس بن ذريح . وتلك الطبقة ، أجاب : ليس كل من يسمع تلك الاشعار يعرف المراد منها ، وبشار يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقول وما يريد (١) . بالضبط تلك هي القضية التي تحدث عنها أبو العتاهية «ألفاظ الشعر مما لا يخفى على جمهور الناس» يقصد هنا بالألفاظ : الدال والمدلول معا . والمثال الذي يضره أبو عبيدة بعد ذلك قصيدة لبشار يستوحى فيها قصيدة عمر ابن أبي ربيعة «أمن آل نعم» لكن فيها من الأفكار اللاذعة التي تكشف عما خباه عمر ، ثم انه ليس مفامر كعمر ولكنه منتهز فاتك للهج فهو يقول فيها على لسان الفتاة :

قد غابت اليوم عنك حاضنتي	والله لى منك فيك منتصر
يارب خذ لى فقد ترى ضرعى	من فاسق جاء ما به سكر
أهوى الى معضدى فرضضه	ذو قوة ما يطاق مقتدر
ألصق بى لحية له خشنت	ذات سواد كأنها الأبر
حتى علانى وأسرتى غيب	ويلي عليهم لو أنهم حضروا (٢)

فها هنا نرى نهاية عهد الفروسية الذى بدأ بامرئ القيس واستمر حتى

(١) نفسه ص ١٨٣ .

(٢) نفسه ١٨٣ .

المائة الأولى من الهجرة فهو يزور الفتاة منتهزا فرصة غياب أسرتها وحاضنتها ويستمر النص في خشونة لم نعهدها في الغزل من قبل :

كيف بأمرى اذا رأيت شفقتى أم كيف ان شاع منك ذا الخبر
قد كنت أخشى الذى ابتليت به منك فماذا أقول يا عبر
قلت لها عند ذاك يا سكنى لا بأس انى مجرب خبر
قولى لها بقية لها ظفر ان كان في البقي ماله ظفر (١)

فاللغة هنا تكاد تمزج بين البدوية والمدنية ، لكن الغزل يعبر عن مجتمع مختلف عما قبله من مجتمع مكة أو المدينة أو دمشق . من بغداد العباسية تنطلق شرارة الحرية في مجتمع يقوده الآن الفرس المستعربون لدرجة أزعجت المهدي فانطلقت الدولة تحاول أن تحد من هذه الانطلاقة وقد دفع كثير من الأشخاص حياتهم ثمنا لهذه المحاولة ومن بين هؤلاء بشار نفسه .

وكما قلنا فان بشاراً كان مضطرباً بين ما استحدث وبين القديم ، فتارة يكون وعيه مضيئاً بتغير الجمهور وضرورة تغيير أسلوب مخاطبته كما نرى فيما يرويهِ الأصفهاني عن أحمد بن أحمد بن خالد أن أباه أخبره بأنه قال لبشار : «انك لتجىء بالشئ الهجين المتفاوت ، قال : وما ذاك : فقال له : بينما تقول شعرا تثير به النقع وتخلع به القلوب ، مثل قولك :

اذا ما غضبنا غضبه مضرية هتكنا حجاب الشمس أو تمطر الدما
اذا ما أعرنا سيدا من قبيلة نرى منبر صلى علينا وسلمنا
تقول :

ربابة ربة البيت تصب الخل في الزيت
لها عشر دجاجات وديك حسن الصوت

فقال : لكل وجه وموضع ، فالقول الأول جد ، وهذا ما قلته في ربابة جاريتي ، وأنا لا أكل البيض من السوق ، وربابة هذه لها عشر دجاجات وديك فهي تجمع لى البيض وتحفظه عندها ، فهذا عندها من قولى أحسن من :

«قفانك من ذكرى حبيب ومنزل» عندك (٢)

(١) نفسه ١٨٣ - ١٨٤ .

(٢) نفسه ١٦٢ - ١٦٣ .

وتارة أخرى ينسب شعر الحداثة الى أشياء كان يعبث بها في الحداثة (من عمره (١)) ، أى أنه يعود الى الرأى الذى أرتآه اسحق الموصلى فيه مزيجا وعيه بتغير الجمهور ذوقا وكيفا ، وقد نسى هنا دفاعه السابق ، من أن لكل أسلوب وجهها وموضعا . وقد تأكد هذا الموقف الاعتذارى المفتقد للوعى بتكراره حينما قيل له : «كم بين قولك :

قد زرتنا مرة في الدهر واحدة عودى ولا تجعلها بيضة الديك
وبين قولك :

انما عظم سلمى خلتي قصب السكر لا عظم الجمل
واذا قررت منها بصلا غلب المسك على ريح البصل(*)

فقال : انما الشاعر المطبوع كالبحر مرة يقذف درة ومرة يقذف جيفة (٢) » .

ان هذا الغزل المرح الممازح قد ترتفع بقيمته الجمالية وقد نهبط بها لكننا لا ننكر جدته وجراته على القيم العمود - شعرية ، كما لا ننكر أيضا محاولته ادخال ألفاظ جديدة في المعجم الشعري (البصل - قصب السكر) كما لا ننكر استخدامهما لألفاظ شائعة في مجال غير المجال الذى شاع استخدامهما فيه (عظم - جمل) .

اننا أمام محاولة ستجد صداها عند الجيل التالى له (بزيادة أبى العتاهية وأبى نواس) على نطاق واسع ؛ انها محاولة اكتشاف القيمة الشاعرة للغة الحية بدلا من الدوران داخل دائرة موروث الصيغ المستعملة في المعجم الشعري الجاهلي كقدر محتوم لا ينبغي أن يخرج عنه الشعر . ونعنى باللغة الحية لغة الحياة اليومية المنطوقة وغير المكتوبة . وليس معنى هذا الاكتشاف الا جعل هذه اللغة أساسا تشكليا للشعر بجانب موروث الصيغ المشار اليه سابقا على أن يكون لذلك الموروث المقام الأدنى في عملية التشكيل اللغوى .

هذا الوعى المضطرب عند بشار يصل الى حد الاضاعة عند أبى العتاهية فيتسع فيما بدأه بشار ليصير أسلوبا سائدا في العصر العباسى (الاول) نراه عند جمهرة أخرى من الشعراء على رأسهم أبو نواس . ويجدد لنا أبو العتاهية هذا

(١) الأغاني ج ٣ ص ١٨٠ .

(*) هذان البيتان هما نفسيهما اللذان نسبهما بشار الى أيام حداثته معتذرا عنهما (راجع دامت (٢) هنا) .

(٢) مقدمة ديوان بشار ص ٩٧ .

الوعى فيما يرويه صاحب الأغاني : «قال سلم الخاسر : صار الى أبى العتاهية فقال : جئتكَ زائراً ، فقلت : مقبول منك ومشكور أنت عليه ، فأقم . فقال : ان هذا مما يشتهد علي . فقلت : لم يشتهد عليك ما يسهل على أهل الأدب ؟ فقال : لمعرفتى بضيق صدرك . فقلت وأنا أضحك وأعجب من مكابرتي : «رمتنى بدائها وانسلت» . فقال : دعنى من هذا واسمع منى أبياتا . فقلت : هات . فأنشدنى :

نغص الموت كل لذة عيش	يالقومى للموت ما أوحاه
عجبا أنه اذا مات ميت	صد عنه حبيبته وجفاه
حيثما وجه امرؤ ليفوت ال	موت فالموت واقف بحذاه
انما الشيب لابن آدم ناع	قام فى عارضيه ثم نعا
من تمنى المنى فأغرق فيها	مات من قبل أن ينال منها
ما أذل المقل فى أعين النا	س لاقلاله وما أقماه
انما تنظر العيون من النا	س الى من ترجوه أو تخشاه

ثم قال لى : كيف رأيتهما ؟ فقلت له : لقد جودتها لو لم تكن ألفاظها سوقية ، فقل : والله ما يرغبنى فيها الا الذى زهدك فيها (١) « كأن أفكارها تعجب سلم الخاسر البدوى الذوق وان لم تعجبه صياغة الافكار ، تلك الصياغة التى وصفها وصفا أخلاقيا بأنها سوقية ، أما أبو العتاهية فهو يعرف ما يصنع فى وعى مضىء بتغير العصر وذوق الجمهور وقيمه الجمالية ، ولهذا فهو يرغب فى الأسلوب الذى يراه أصحاب مذهب الأوائل أسلوبا سوقيا ، وهو يفرض هذا الأسلوب على البلاط فيرحب به الخلفاء حتى ولو قيل عنه فى ثنايا الترحيب - أنه لو كان جزل اللفظ لكان أشعر الناس (٢) ، ويتساوى مع هذا الرأى رأى أبى حاتم وأصحابه من اللغويين الذين يرددون : لو أن طبع أبى العتاهية بجزالة لفظ لكان أشعر الناس (٣) ان الحقيقة هى أن هؤلاء لم يفهموا أبا العتاهية لكنهم يمثلون التيار المحافظ المائل الى مذهب الاوائل . وهو تيسار انهزم أمام تيسار المحدثين ولكنه ظل موجودا وله أنصاره وشعراؤه وباحران تلك الهزيمة انفصل المحافظون عن المحدثين وتميز الأسلوبان أحدهما عن الآخر ولم يمتزجا

(١) الأغاني ج ٤ ص ٩٤ - ٩٥

(٢) نفسه ص ٦٢ .

(٣) نفسه .

امتزاجهما عند بشار ، ويمكن في ظل هذا الانفصال تصنيف شعراء المائة الثانية وشطر من المائة الثالثة . وفي ضوء هذا نفهم نقد أبي العتاهية لابن مناذر حين قال له : شعرك مهجن لا يلحق بالفحول ، وأنت خارج من طبقة المحدثين فان كنت تشبهت بالعجاج ورؤية فما لحقتكما ولا أنت في طريقهما ، وأن كنت تذهب مذهب المحدثين فما صنعت شيئا . أخبرني عن قولك : «ومن عداك لاقى المرميسا» أخبرني عن المرميس ما هو ؟ كذلك نفهم لماذا خجل ابن مناذر من أبي العتاهية ولم يراجع حرقا رغم ما بينهما من تنازع (١) . ان نقد أبي العتاهية هنا متأخر زمنا عن رأيه الوارد في أول هذا البحث حيث كانت هناك ثلاثة تيارات شعرية :

- ١ - تيار بدوي النزعة محافظ على طريقة الفحول المتقدمين يمثلهم مروان بن أبي حفصة .
- ٢ - تيار مضطرب بين المذهب البدوي ومذهب الأوائل ، ويمثله بشار . وفي هذا التيار كان السائد هو مذهب الأوائل وكان التيار المحدث يولد داخل رحم ذلك المذهب البدوي المحافظ .
- ٣ - التيار الثالث وهو تيار المحدثين مثل أبي العتاهية وأبي نواس .

أما الآن فلا يوجد الا التيار الاول والثالث واختفى التيار الثاني فلم يكن الا مرحلة انتقال نحو ظهور التيار المحدث في نهاية دورة لصراع بين البداوة والحضارة ، تمهيدا لدورة جديدة قادمة . لقد وصلت البداوة الى بداية الحضارة وانطلقت في هذا الطريق لكي تصل يوما الى غاية التنميق والضعف في مواجهة هجمة بدوية أخرى تكرر دورة الصراع . أما التيار المهجن الذي يظهر في النقد الاخير فهو ليس بتيار أو مذهب وانما هم الدخلاء على الشعر يتخطفون شيئا من هنا وشيئا من هناك . ان السهولة المفرطة ظاهريا للشعر المحدث تغري الكثير بقول الشعر كما أغرى تخلي الشعر المنتثر عن الوزن كثيرا من المتطفلين على الشعر ، ولن يقع الجميع الا في خجل المرميس أي رصف لغة سهلة ظاهرا وباطنا لا تمت للشعر بصلة . ان اكتشاف الطاقة الشعرية للغة عند المحدثين العباسيين (ومثلهم الحداثيون اليوم) ليس الا خطوة نحو

(١) نفسه ص ٩٠ - ٩١

الشعر ، وليست الشعر بعينه ، بمعنى أن الشاعر يحتاج لقدرة خاصة على توظيف هذه الطاقة في قول الشعر .

ويتضح ذلك من عبارة قالها أبو العتاهية كما يحدثنا هارون بن سعدان عن شيخ من أهل بغداد قال :

«قال أبو العتاهية : أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، ولو أحسنوا تأليفه كانوا شعراء كلهم قال : فبينما نحن كذلك إذ قال رجل لآخر عليه مسح :

(يا صاحب المسح تبيع المسح ؟) فقال لنا أبو العتاهية هذا من ذلك ؛ ألم تسمعه يقول :

يا صاحب المسح تبيع المسح

قد قال شعرا وهو لا يعلم . ثم قال الرجل (تعال ، ان كنت تريد الريح) فقال أبو العتاهية : وقد أجاز المصراع بمصراع آخر وهو لا يعلم ؛ قال له :

تعال ، ان كنت تريد الريحاً (١)

ان أبا العتاهية يذكر أمرين : الأمر الأول أن أكثر الناس يتكلمون بالشعر وهم لا يعلمون ، وهو ما أطلقت عليه الطاقة الشعرية للغة ، والأمر الثاني هو أن الناس لو أحسنوا تأليف كلامهم كانوا شعراء كلهم ، وهو ما أطلقت عليه القدرة الخاصة على توظيف هذه الطاقة الشعرية . لقد نقل أبو العتاهية عبارتي الرجل إلى مصراعين في بيت شعري بنقلهما من العامية إلى الفصحى ومن الاضطراب الإيقاعي إلى الانتظام . وحتى هذه اللحظة لم يقع قول الشعر بالفعل وإنما وقع بالقوة .

لم يفعل أبو العتاهية سوى عرض اكتشافه لوزن وإيقاع وقافية في كلام الرجل بقليل من الجهد ، ثم عرض بعض العناصر الموسيقية مثل تكرار كلمة المسح وتكرار الحاء والتاء والباء . لو أمكن توظيف ذلك كله في تصوير الأفكار والمشاعر لكان الشعر . ان هذا الكشف دفع بشارا على استحياة ثم أبا العتاهية وأبا نواس في جسارة إلى التمرد على عمود الشعر وعلى موروث الصيغ التي تشكل منها ذلك العمود في تبادل وتوافق لا تتوقف . والتمرد على القيم الجمالية

يحمل معه التمرد على كل القيم الاجتماعية (*). ان شعر الحداثة يصاغ من ألفاظ لا تخفى على جمهور الناس وأعجب الأشياء عندهم ما فهموه (١).

اننا نقترّب من فهم هذه العبارة الأخيرة النقدية التي أطلقها أبو العتاهية . لكن المشكلة لم تحل حتى الآن ، فلفظة التخاطب اليومية لا تخفى على جمهور الناس فهل فهمهم لها يجعلها من أعجب الأشياء أو يجعلها شعرا ؟ لا نشك في أن الاجابة : لا . اذن ماذا يريد الرجل بتلك العبارة ؟ هل يريد بها ما أراده أبو عبيدة بقوله ان بشارا يقارب النساء حتى لا يخفى عليهن ما يقوله وما يريد (٢) ؟ حتى هذا القول فيه شيء من الغموض . والواضح أنني أميل الى تفسير ذلك باضافة بعض العبارات الى عبارة أبي العتاهية ، وهي اضافة أظن أنها محذوفة لدلالة السياق عليها . ان مقاربة الخفى أو الغامض أو المعقد والعميق من الافكار والمشاعر حتى يقترب البعيد وينجلي الالغاز والتشابك أمر مدهش حيث أفاجا بفهم ما لم أكن أتوقع فهمه أو سماع ما لم أكن أتوقع سماعه . ان العامي ينتظر من الشعر لغة فخمة جزلة فيصاب بالدهشة عندما لا يسمع الا لغته هو العامية وقد اكتسبت بهاء الجمال ، وهو يتوقع من الشاعر أن يقول أفكارا أرسقراطية بعيدة المنال ، فيندهش أمام تلك الافكار الشعبية الصدى رغم أرسقراطيتها . ان الشاعر يصوغ لغة ساخنة حية يشيع بها فكرا ما كان ليشتيع دونها ، وهو فكر يصل الى القلب قبل العقل .

يقول أبو دلف : «تذكروا يوما شعر أبي العتاهية بحضرة الجاحظ الى أن جرى ذكر أرجوزته المزدوجة التي سماها «ذات الأمثال» ، فأخذ بعض من حضر ينشدها حتى أتى على قوله :

يا للشباب المرح التصابى روائح الجنة في الشباب

فقال الجاحظ للمنشد قف ، ثم قال : انظروا الى قوله :

روائح الجنة في الشباب

(*) والعكس صحيح في عملية جدلية .

(١) هذا البحث من ١٢٩

(٢) نفسه ص ١٥١ - ١٥٢

فان له معنى كمنى الطرب الذى لا يقدر على معرفته الا القلوب ، وتعجز عن ترجمته الألسنة الا بعد التطويل وادامة التفكير ، وخير المعانى ما كان القلب الى قبوله أسرع من اللسان الى وصفه (١) .

ان عبارة الجاحظ باللغة الحسم فى تفسير معنى الفهم فى قول أبى العتاهية «وأعجب شىء عندهم ما فهموه» . انه فهم الى الطرب أقرب ، فهو الفهم الذى يهتز له القلب ويعجز اللسان عن ترجمة فحواه (٢) . ان تتابع ثلاث معارف «الشباب ، المرح ، التصابى» لا يأتى فى الشعر البدوى النزعة قط ، ولا هو الى لغة البدو يمت بصلة بل هو لحن العامية ولا سيما فى اضافة المعرفة الى المعرفة «المرح التصابى» . ومع ذلك ينساب موقعا حركة الشباب وحيويته مترجما صورة نفسية تطبعها اللغة لجمال تلك الحيوية ، ثم تتبخر تلك الصورة الى «روائح الجنة فى الشباب» . ان اللغة الحية فى الشعر ذات دلالة حية أيضا ، وتمرد تلك اللغة على ضجيج لغة البدو الشعرية حمل التمرد على الافكار الشائعة عن تصابى الشباب ، فهو حمق واندفاع واثم يحمل روائح النار فى نظر الجميع أما أن يصير التصابى روائح للجنة ، فهذا أمر خارج عن نطاق الشائع ، فاللغة المتمردة على اللغة تحمل آثار ثقافة متمردة على ثقافة أخرى ترى نفسها الجذ وغيرها الهزل .

ويبحث الشعراء عن هذه اللغة المتمردة فى مظانها العامية ، فهم لم يكتفوا بالتحول عن لغة البادية الى لغة الحاضرة ، ولكنهم أرادوا معرفة الجانب المظلم من لغة الحاضرة ، وهو الجانب الذى لا يوجد الا فى الشوارع الخلفية ، ولهذا ارتادوا أماكن اللهو والعريضة وحانات السفلة والرعاع وأماكن تجمعهم ، حتى أن كتب تاريخ الأدب المعاصرة فى معظمها تصف هؤلاء الشعراء بالمجون وتسرف فى هذا الوصف واثقة مما تقول الى حد جعل المجون مرادفا لشعر الحداثة اذا أضفنا اليه الزندقة والشعوبية . ومما يحدث به أبو الشمقمق : «أنه رأى أبسا العتاهية يحمل زاملة المخنثين ، فقال له : أمثلك يضع نفسه هذا الموضع مع سنك وشعرك وقدرك ؟ ! فقال له : أريد أن أتعلم كيادهم وأتحفظ كلامهم (٣)» .

(١) الأغاني ج ٣ ص ٣٦

(٢) يكاد يفسر الفهم ما يرد فى زهر الآداب ج ١ ص ١٦١ : وقال بعض الحكماء لتلميذه ، وقد ضرب الموسيقى : أفهمت ؟ قال : نعم ، قال : بل لم تفهم ؛ لأنى لم أرى عليك سرور الفهم ! وقد قيل : من نظر الى الربيع وأنواره . والروض وأصباغه ولم يبتهج كان عديم حس أو سقيم نفس . فكان الفهم هو حركة الحس وصحة النفس التى تولد سرورا وطربا بالجمال .

(٣) نفسه ص ٧

ولعله قد نجح في ذلك فيما يروى عنه من طرائف (١) . ويمكن أن ندرج جلوس أبي العتاهية لحجامة اليتامى والفقراء وأبناء السبيل ضرب من ضروب البحث عن الجانب المظلم من اللغة والثقافة ، ونعنى بالمظلم هنا مالا يظهر في النور لمخالفته لسلم القيم السائدة .

فاللغة الجديدة لشعر الحداثة لم تكتشف الطاقة الجمالية للعامية ووظفتها في الشعر فحسب بل انها صاحبت ذلك بانتقاء العناصر اللغوية المتمردة داخل تلك العامية بجانب عناصرها الشعرية العامة ثم حولت عناصر التمرد اللغوي أيضا الى عناصر جمالية تشيع التمرد ، وهكذا ولأول مرة يخطو الشعر العربي نحو الالتحام بالحياة وتصبح مفردات لغته وسياقها هي مفردات الواقع وسياقه في انتقاء يجمع الواقع وينطق عن لسانه وحقيقته داخل رؤى الشاعر نفسه ، وليس داخل رؤى التراث والاولئ لا يمل الشعراء من اعادة صياغتها بنفس الصيغ الموروثة في تجاهل للغة الحية بحجة فساد هذه اللغة ووقوعها فيما سمي «اللحن» .

ولكن كيف يستعين الشاعر بلغة العصر ؟ لقد أجبنا جزئيا عن هذا السؤال فيما سلف من صفحات ، ونتسع في ذلك قليلا الآن . لقد ذكرنا تأنيب أبي العتاهية لابن مناذر لاستخدامه لفظة المرمريس . واعتراضه نابع من منافرتها للسياق حتى أنه يصبح مثارا للسخرية . ويفعل نفس الشيء بشار عندما أنشد قول الشاعر (٢) :

وقد جعل الأعداء ينتقصوننا وتطمع فينا ألسن وعيون
ألا انما ليلى عصا خيرزانة اذا غمزوها بالأكف تلين

اذ قال : والله لو زعم أنها عصا مح أو عصا زبد ، لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصا ! ألا قال كما قلت :

ودعجاء المحاجر من معد كأن حديثها ثمر الجنان
اذا قامت لمشييتها تشنت كأن عظامها من خيرزان

ان شعر بشار هنا أميل للبديوية وأبعد عن الحداثة لكن نقده محدث ، فهو يدع

(١) نفسه ص ٢٠ ، ٢١ الطرفة التي تبدأ «كان لبعض التجار ... » وهذا على سبيل المثال .

(٢) الأغاني ج ٣ ص ١٥٤

للمشاعر عاميته المعدلة لتناسب الشعر دون نقد ، فهو اذن يقبلها ، لكنه لا يقبل الاستخدام غير الشعري للكلمة عصا ، فكأن الكلمة التي تقبل كل مقام في اتساع لحقلها الدلالي اذا دخلت الشعر أخرجها تقاطع محوري الانتقاء والتوزيع عن هذا الحقل الدلالي الى دلالة تضيق على قدر اتساع السياق الشعري ، أما اذا بقيت داخل حقلها الدلالي المتسع في لغة الكلام على رغم السياق الشعري فقد سقط بها الشعر من قائمة الشعر .

فالمحدثون على وعى بأسلوب التعامل مع اللغة الحية باعتبارها مادة خاما لا بد من خضوعها لعملية تحول دلالي شعري عند الاستخدام . وهذا ما عناه بشار بقوله (١) :

وشعر كنور الروض لاءمت بينه بقول اذا ما أحزن الشعر أسهلا

وأسلوب التعامل هذا يحتاج الى صبر وروية حتى نكتشفه . يقول أبو العتاهية (عندما سئل : كيف تقول الشعر ؟) ما أردته قط الا مثل لي ، فأقول ما أريد ، وأترك ما لا أريد (٢) . ويعود أبو العتاهية ليقول : لو شئت أجعل كلامي كله شعرا لفعلت (٣) . وأمام هذا الادعاء - الذي لا نشك في صدقه - يسأله أحدهم : هل تعرف العروض فيجيب : أنا أكبر من العروض ، ويعلق صاحب الأغاني على ذلك بأنه له أوزان لا تدخل في العروض (٤) . وهذا معناه تدفق بلا حدود ، ومع ذلك يتجنب الغريب . فقد حدث عبد الله بن الحسن قال : «جاءني أبو العتاهية وأنا في الديوان فجلس الى . فقلت : يا أبا اسحق أما يصعب عليك شيء من الألفاظ فتحتاج فيه الى استعمال الغريب كما يحتاج اليه سائر من يقول الشعر ، أو الى ألفاظ مستكرهة . قال : لا . فقلت له : اني لأحسب ذلك من كثرة ركوبك القوافي السهلة . قال : فاعرض على ما شئت من القوافي الصعبة ، فقلت : قل أبياتا على مثل البلاغ . فقال من ساعته :

أى عيش يكون من عي ش كفاف قوت بقدر البلاغ
صاحب البغى ليس يسلم منه وعلى نفسه بغى كل باغى

(١) نفسه ص ١٤٢ . ثم راجع ج ٤ ص ٢٣ . ٢٨ . ٤٠ .

(٢) الاغانى ج ٤ ص ١٣

(٣) نفسه ، ويردد ابن منذر نفس العبارة ، نفسه ج ١٨ ص ١٩٦

(٤) نفسه .

... الى آخر الأبيات (١) « وابن منذر في مكة يقول أن أشعر أهل الاسلام بين الفحول جرير وبين المحدثين هذا الخبيث الذى يتناول الشعر من كمه ، ويعنى به أبا العتاهية . كلاهما اذا شاء هزل بشعره واذا شاء جد . وليس هذا الأمر وقفا على أبى العتاهية فهو في سباق سرعة مع أبى نواس (٢) . وأبو النضير الشاعر يقول :

«أنشدت بشارا قصيدة لى . فقال لى : أيجيئك شعرك هذا كلما شئت ، أم هذا شئ يجيئك فى الفينة بعد الفينة اذا عملت له ؟ فقلت بل هذا شعر يجيئنى كلما أردته . فقال لى : قل فانك شاعر . فقلت له : لعلك حابيتنى أبا معاذ وتحملت لى . فقال : أنت أبقاك الله أهون على من ذلك (٣) وهذا يعنى أن تدفق الشاعر واستخراجه الشعر من كمه هو أيضا مذهب بشار ومعه هذا أبو النضير . ويكاد السيد الحميرى ينال شهرة أبى العتاهية ، وقد وصف على لسان اسحق الموصلى نقلا عن العتبي «ليس فى عصرنا هذا أحسن مذهبا فى شعره ، ولا أنقى ألفاظا من السيد ثم انهم سألوا السيد كثيرا نفس السؤال الذى وجه الى أبى العتاهية ممالك لا تستعمل فى شعرك من الغريب ما تسأل عنه كما يفعل الشعراء ؟ قال : لأن أقول شعرا قريبا من القلوب يلذه من سمعه خير من أن أقول شيئا منمقا تضل فيه الأوهام (٤) » . ويحكى أن السيد كان يأتى الأعمش أحد العلماء الاجلاء فيكتب عنه فضائل على ، ويخرج من عنده ويقول فى تلك المعانى شعرا . فخرج ذات يوم من عند بعض أمراء الكوفة وقد حملة على فرس وخلع عليه ، فوقف بالكناسة ثم قال : «يا معشر الكوفيين من جاءنى منكم بفضيلة لعلى بن أبى طالب لم أقل فيها شعرا أعطيته فرسى هذا وما على (يقصد الثياب المخلوعة عليه) . فجعلوا يحدثونه وينشدهم ، حتى أتاه رجل منهم وقال : ان أمير المؤمنين على بن أبى طالب رضى الله تعالى عنه عزم على الركوب ، فلبس ثيابه ، وأراد لبس الخف فلبس أحد خفيه ، ثم أهوى الى الآخر ليأخذه ، فانقض عقاب من السماء ، فحلق به ثم ألقاه ، فسقط منه أسود ، فانساب ودخل جحرا ، فلبس على رضى الله عنه الخف ... ففكر هنيهة ثم قال (٥) :

(١) نفسه ص ٤٠

(٢) نفسه ص ٨٤

(٣) نفسه ج ٣ ص ١٨١

(٤) نفسه ج ٧ ص ٢٤٨

(٥) نفسه ج ١ ص ٢٥٦ - ٢٥٧ . وأسلوب السيد يفرض عليه لغة سردية قريبة عهد بالنثر . وهو مضطر لاستخدام أسلوب التضمين والتعصين الخاص بنظم الموشحات لضبط الوزن (راجع الفصل الاول والآخر) .

- (١) ألا يا قوم للعجب العجائب لخف أبى الحسين وللحباب
 (٢) أتى خفا له وانساب فيه لينبش رجله منه بناب
 (٣) فخلق من السماء له عقاب من العقبان أو شبه العقاب
 (٤) فطار به فخلق ثم أهوى به للأرض من دون السحاب
 (٥) إلى جحر له فأنساب فيه بعيد القعر لم يرتج بباب
 (٦) كرية الوجه أسود ذو بصيص حديد الناب أزرق ذو لعاب
 (٧) ودفع عن أبى حسن عني نقيع سمائه بعد انسياب

فالسيد الحميرى يقف في ساحة ويسمع من الناس أخبارا يحولها من نثريتها إلى شيء من الانتظام فتصير شعرا يخرج من كفه مثل الحواة .

ومقابل هذه الكثرة من الشعراء ، يظهر مسلم بن الوليد ، وقد دخل يوما على الأمير داوود بن يزيد بن حاتم المهلبى بمدح يعلم به تقدمه على غيره من الشعراء . فلما افتتح القصيدة وقال :

لا تدع بسى الشوق إلى غير معمود

نهى النهى عن هوى البيض الرعايد

استوى الأمير جالسا وأطلق ، حتى أتى مسلم على آخر الشعر ، ثم رفع رأسه إليه ثم قال : أهذا شعرك ؟ قال : نعم أعز الله الأمير . قال في كم قلته يا فتى ؟ قال : في أربعة أشهر . أبقاك الله . قال : لو قلته في ثمانية أشهر لكنت محسنا (١) « وبين أبى العتاهية ومسلم يقف ابن مناذر وسط بين التدفق وبين التحريك شهورا . فأبى مناذر - رغم قوله ان الشعر ليسهل عليه حتى لو شاء ألا تكلم إلا بشعر فعل - يدخل على الرشيد ، فيقول عنه أبو العتاهية ساخرا : هذا ابن مناذر شاعر البصرة يقول قصيدة في سنة ، وأنا أقول في سنة مائتي قصيدة . فقال الرشيد : ما هذا الذى يحكيه عنك أبو العتاهية ؟ ! فقال يا أمير المؤمنين لو كنت أقول كما يقول لقلت الكثير . فهو يقول :

(١) نفسه ج ١٩ ص ٤٤

ألا يا عتبة الساعه أموت الساعة الساعه
وأنا أقول :

أن عبد المجيد يوم تولى هد ركننا ما كان بالمهدود

مادري ... الى آخر الأبيات (١) . وفي لقاء بينه وبين أبي العتاهية ندرك أن أمر السنة من مزاح أبي العتاهية فابن مناذر في الحقيقة أسرع من ذلك ولا ينافس مسلم بن الوليد في شهوره الممتدة . إذ يسأل أبو العتاهية ابن مناذر : يا أبا عبد الله ! كيف أنت في الشعر ؟ قال : أقول في الليلة إذا سنع القول لي ، واتسعت القوافي عشرة أبيات الى خمسة عشر . فقال أبو العتاهية ! ولكنني لو شئت أن أقول في الليلة ألف بيت لقلت . فقال ابن مناذر : أجل والله إذا أردت أن أقول مثل قولك :

ألا يا عتبة الساعه أموت الساعة الساعه

... ولكني لا أعود نفسى مثل هذا الكلام الساقط ، ولا أسمح لها به . فخجل أبو العتاهية وقام يجر رجله (٢) .

اننا أمام ثلاثة طرق لنظم الشعر (٣) :

(١) الاغاني ج ١٨ ص ٢٠٨

(٢) نفسه ج ١٨ ص ١٧٣

(٣) يقسم صاحب منهاج البلغاء الشعراء الى قسمين : مرتجل (القسم الاول عندنا) ومروى (القسم الثاني عندنا) . وهو يقسم المرتجل الى أربعة : «أقاويل البديهة أربعة أنماط :

- ١ - قول مستقصى مقترن .
- ٢ - ومستقصى غير مقترن .
- ٣ - ومقترن غير مستقصى .
- ٤ - وغير مستقصى ولا مقترن .

ويقصد بالاستقصاء استنفاد التفاصيل في المعنى أما الاقتران فهو أن تكون صفات الشيء المقول فيه لائقة . أما المروى فينقسم الى ثلاثة أقسام :

- ١ - المستقصى المقترن .
- ٢ - والمقترن غير المستقصى .
- ٣ - المستقصى غير المقترن .

وهو يفضل النوع الاول في الحالتين على أن هذا النوع عند المرتجل فيتسامح في كثير مما يتناق فيه المروى ، ويقبل كثيرا مما لا يقبله وتقسيمة ينتهى الى ما انتهينا اليه . هازم القرطاجنى ، منهاج الأدباء وسراج البلغاء (تحقيق : ابن الخوخة) ، ط ٣ دار العرب الاسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٢١٣ .

١ - الطريقة الأولى على رأسها أبو العتاهية وهى التدفق الفورى الارتجالى للشعر .

٢ - الطريقة الثانية ويمثلها ابن مناذر وهى التدفق الارتجالى مع شيء من المعاناة .

٣ - الطريقة الثالثة لا شك فى اعتمادها على الكتابة ، أو حافظة الشاعر ورواته تحل محل المسودة التى يتم تبييضها بتكرار التلاوة وادخال التعديلات ، ولا بأس من المزج بين الطريقتين ولا سيما اننا نعرف أن مسلم بن الوليد يحتفظ بعدد من الرواة (١) ، كما أنه لديه كرايس لشعره نعرف أنه لما تنسك وامتنع عن الشعر ألقى بها بين أيدي رواته فى النهر فقل شعره بين الناس (٢) . وعملية تدوين الشاعر لشعره ، قد تكشف لنا عن تعب الشعراء أمام مطالب الممدوحين وتحاييلهم فى مواجهتها . فقد دخل أحدهم على سلم الخاسر ، وإذا بين يديه قراطيس فيها أشعار يرثى ببعضها أم جعفر ، وبعضها جارية غير مسماة ، وبعضها أقواما لم يموتوا ، وأم جعفر يومئذ باقية ، فقلت له ويدك ! ما هذا ؟ فقال تحدثت الحوادث فيطالبوننا أن نقول غير الجيد ، فنعد لهم هذا قبل كونه فمتى حدث حادث أظهرنا ما قلناه فيه قديما ، على أنه قيل فى الوقت (٣) . ولدينا حالات كان يرتج فيها على أبى العتاهية ، فيعترف بارسال المدائح مكتوبة ولا شك أن التدوين فى حد ذاته مراجعة وابطاء للسرعة . وفى هذه الأبيات يحدثنا أبو العتاهية باعترافه :

..... قد كان ما شاهدت من افحامى

وإذا حصرت فليس ذاك بمبطل ما قد مضى من حرمتى وذمامى

(١) نفسه ج ١٨ ص ٥٢

(٢) نفسه ص ٤٥

(٣) وقد يلجأ الشاعر لدقاتره لقلب قصيدة قديمة من ممدوح الى آخر ويحكى صاحب الاغانى «وفد عمارة على المتوكل ، فعمل فيه شعرا ، فلم يأت بشيء ولم يقارب ، وكان عمارة قد اختل وانقطع فى اخر عمره . فصار الى ابراهيم بن سعدان المؤدب . وكان قد روى عنه شعره القديم كله . فقال له : احب أن تخرج الى أشعارى كلها لأنقل الفاظها الى مدح الخليفة ، فقال : لا والله أو تقاسمنى جائزتك ، فحلف له على ذلك ، فأخرج اليه شعره . وقلب قصيدة الى المتوكل ، وأخذ بها منه عشرة آلاف درهم ، وأعطى ابراهيم بن سعدان نصفها ... (الاغانى ج ٢٤ ص ٢٥٧ - ٢٥٨) . وشبيه ذلك ما يرويه أحمد بن كامل . قال : كان دعبل ينشدنى كثيرا هجاء له ، فأقول له : فيمن هذا ؟ فيقول ما استحقه أحد بعينه بعد ، وليس له صاحب ، فإذا وجد على رجل جعل ذلك الشعر فيه . وذكر اسمه فى الشعر (الاغانى ج ٢ ص ١٢٩) .

ولطالما وفدت اليك مدائحى مخطوطة ، فليأت كل ملام
أيام لى لسن ورقة جده ونلزم قد ييسى مع الأيام (١)

أى أننا يمكننا القول أن المتدققين قد يكونون أحيانا مرددين لنص كتبوه وحفظوه ، لكنهم فى معظم الاحيان يتدفق الشعر من ذاكرتهم ، وأن المحككين يكتبون لكنهم يمزجون الكتابة بقليل من الارتجال ، وبين الفريقين من يرتجل ويصلح ما ارتجل اصلاحا هينا لا يستغرق أكثر من ليلة .

فكيف يتم الأمر للفرق الثلاثة جميعا ؟ هذا السؤال قد تشد اجابته موضوعا شائكا لا مجال للتوسع فيه هنا ، لكن لا بأس من اشارته لاهميته الكبرى فى فهم الشعر العربى ، ولاهمية هذا الشعر فى فهم ذلك الموضوع .مفتاح — على نعيده لتفسير التاريخ العربى الاسلامى . ذلك هو نمط الثقافة العربيه باعتباره تجليا خارجيا لنمط عقلى محدد الخصائص .

ان أول خصائص الثقافة العربيه هى الشفهية وقد بدأت هذه الخصيصه مع العصر الجاهلى بعد انهيار حضارة اليمن وتحول الحضر فيها الى بدو جائلين فى اتجاه الشمال ، وتلاشت أهمية الكتابة والقراءة وصار الشعر أهم عناصر تخليد المآثر والانتصارات والعادات والتقاليد والقيم . ثم يجيء الاسلام . ويحرم الرسول كتابة الأحاديث ، فلا يكتب الا القرآن ، وكانت كتابة القرآن لا تعنى نشره بل حفظه حتى لا يختلف حول آياته كما بدأ ذلك فى الظهور بعد انتقال الرسول الى الرقيق الأعلى وعدد كبير من القراء أصحابه فى حرب الردة والفتوح . ورغم تشجيع الاسلام على محو الأمية الا أن الناس لم تجد كبير فائدة فى ذلك فالقرآن والحديث يصلان اليهم عن طريق السماع . ولم يكن علم غيرهما عند العرب الا علم الشعر ، وهم قد تمرسوا فى روايته ونقله سماعا جيلا بعد جيل . وفى أوائل القرن الثانى يتنبه العرب الى عجز الذاكرة فى الاحتفاظ بالمعلم كله ، فبدأ تدوين الحديث وانبثقت علوم اللغة للاعانة فى محو الأمية لينشأ علماء لا يخطئون ما يدونون ، ويحسنون نقل علوم الاسلام والعرب للمسلمين الجدد من أبناء العجم . وكان التدوين فى فلسفته يهدف الى معاونة الذاكرة لا الدلول محلها ، وظلت الذاكرة مرجعا حاسما للعلوم المدونة وبالتالى ظلت الثقافة العربيه الى اليوم — ورغم ظهور الكمبيوتر — شفهيّة ، تعتمد على التلقين وتمجد من شأن

الذاكرة ، وإن أدى التعليم الحديث المستورد من أوروبا الى كسر شوكة الشفوية قليلا ، لكننا نعجز حتى الآن أن نوقف خطرهما على أنظمة التعليم حيث تفرض أسلوب التلقين والاستظهار والنمطية وخنق الابداع على المدرسة والجامعة بجانب أنها تحرم الناس من أى حماس نحو التخلي عن الأمية .

والشفهية نظام حياة يتجاوز اللغة الى السلوك فتحدد باقى خصائص ثقافتنا مثل الارتجال فى كل شئ وسيادة البطيركية ، مادام المرجع دائما أحد الرواة وليس الكتاب أو العقل ، ونحن هنا نتكلم عن بطيركية ثقافية تدفع الجميع الى المحاكاة وتبؤر فروع الثقافة حول أفراد وكما يقولون تجعل منا «بلد المغنى الوحيد» فى كل مجال وأخيرا ما دامت الثقافة تعتمد على الذاكرة والذاكرة محفور فيها الماضى فإن الوراثة والماضى يسيطران على الحاضر والمستقبل .

وهكذا لا نتوقع من الشعراء المحدثين أحداث ثورة فى الشعر ، كما لا نتوقع منهم خروجا على النظام الثقافى المهيمن فى جملته واطاره ، وإنما نتوقع منهم خروجا على بعض العناصر التكوينية لهذا النظام خروجا فى حدود امكانيات هذا النظام ، فيعيد النظام تشكيل نفسه فى صورته السابقة مضافا اليه ذلك الخروج كعنصر أصيل ثابت ،

من هنا يمكننا البدء فى اجابة السؤال السابق . ان الشعر الشفوى يتشكل من مخزون موروث من الصيغ اللغوية الجاهزة (١) ، وهذا المخزون يفقد تدريجيا الصيغ التى لا تثبت قيمتها فى عملية التشكيل الشعرى حتى يميل الى الثبات . وتطبيق نظرية بارى وجورج حول الشعر العربى الجاهلى أثبت صحة تلك النظرية وامكانية انطباقها على الشعر العربى الشفوى (٢) ، وهذا يفسر تعدد الروايات للنص الواحد ونسبة النص الواحد لاكثر من شاعر وكثرة ما أطلق عليه السرقات

(١) يشير صاحب المهاج الى المخزون الصيغى بعبارة «حفظ اللغة» المهاج ص ٢١٤ . ثم يتير هذه القضية بشكل مفصل ، ويكاد يقع على توصيلات نظرية بارى وجورج التى يشير اليها بعد قليل . وتحل عدده محل «الصيغة الجاهزة» العبارة «لتى تنأتى للشاعر» ، أو «العبارة فقط» أو الصيغة . ويثير العقبات التى تواجه تدفق الشاعر بالصيغ ويسمىها مخاطر ويرجع بعضها الى شاعر وبعضها الى الشعر (لمراد نظمه) المهاج ص ٢٠٦ - ٢١٢ . ويورد قصة أبى العتاهية مع ابن ماذر التى انتهينا من حكايتها ولكن برواية أخرى . فبدلا من الرشيد كان المأمون وبدلا من ابن ماذر «شاعر جاء مع المأمون من خراسان» وبدلا من نظم ألف بيت فى الليلة «خمسائة» .

(٢) جيمس مونرو «النظم الشفوى فى الشعر الجاهلى» (ترجمة د. فضل بن رمضان العمارة) دار لاصالة للثقافة ، الرياض ١٩٨٧ . راجع ص ٥ - ٢٩

الشعرية ، كما يفسر الثبات النسبي لشكل القصيدة العمودي فالشاعر الشفوي يحتاج لنموذج يصب بداخله صيغه ، وأخيرا يفسر ضياع شطر عظيم من التراث الشعري . ولا يمكن أن نفصل الشعر الأموي أو قل شعر المائة الأولى في هذا عن الشعر الجاهلي فهو امتداد له ، وتزداد تكرارية الصيغ عند شعراء الغزل العذري بشكل ملفت للنظر مما يجعل دراسة هذا الشعر مفتاحا لدراسة التشكيل الصيغي للشعر الجاهلي نفسه .

ويمكننا بإضافة المائة الأولى من العصر الاسلامي الى المائة وخمسين المقترحة لامتداد العصر الجاهلي ، يمكننا القول بأن المخزون الصيغي ظل فاعلا بنسبة عالية من الثبات مائتين وخمسين عاما ، وذلك حتى ظهور الشعراء المحدثين .

ولا يمكن أن ننكر انبثاق صيغ جديدة عبر هذه السنين الممتدة كما زعمنا سقوط بعض الصيغ ، ولكن نسبة السقوط والاضافة محدودة وغير ظاهرة الأثر ، وفي كثير من الاحيان يكون الامر خادعا فلا سقوط ولا اضافة وانما عملية تعديل مأكرة ، لأن الصيغة الجاهزة أحيانا ما تكون مجرد قالب توليدي بنيوي عميق يتسع لمختلف الموضوعات والمناسبات وأسماء الأعلام المستجدة والأوزان .

وتتجلى قضية التشكيل الصيغي في أوجها داخل النقائض والمعارضات . وقد تتكرر بنفس ألفاظها أو بنفس قالبها التوليدي . ولعل أشهر تكرار صيغي قديم لم يلفت نظر النقاد على غرابته (١) هو البيت المشهور في معلقة امرئ القيس :

وقوفا بها صحبى على مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمل

(١) أظن أن «البيت الذى يتضمن صيغة مركبة» قد تكرر بحذافيره كثيرا لكن النقاد لا ينتبهون اليه اما لأنه انتسب لأشعار ضاعت لكن بقيت صيغها في المخزون الصيغي ، واما لاتجاه المؤرخين الى التشاجر حول نسبة البيت اذ تكرر عادة الى أكثر من شاعر دون الوعى بأن البيت ينتسب لكل من سقط له في مخزون صيغه . وهذه واقعة تثبت الفكرة : مدح موسى شهوات «أبا بكر بن عبد العزيز ابن مروان . بقصيدة أحسن فيها وأجاد وقال فيها :

(وكذلك الزمان يذهب بالناس وتبقى الديار والآثار) فقام الأصوص ودخل منزله . وقال قصيدة مدح فيها أبا بكر بن عبد العزيز أيضا . وأتى فيها بهذا البيت بعينه وخرج فاتشدها . فقال موسى شهوات : ما رأيت يا أصوص مثلك قلت قصيدة مدحت فيها الأمير فسرقت أجود بيت فيها وجعلته في قصيدتك . فقال الأصوص ليس الامر كما ذكرت ، ولا البيت لي ولا لك . هو لـ (نبيد) سرقناه جميعا منه ... فسكت موسى شهوات فلم يحرجوا بكائنا القمه حجرا . (الأغاني ج ٩ ص ١٢٣) فموسى اعتقد أنه صاحب البيت ، وهذا حق . أما الأصوص وقد سمع نسبته الى لبيد فأحب أن يثبت لصوصية موسى ، وهذا لعدم فهمهم للامر ، فلا شك أن لبيدا نفسه قد أخرجه من مخزون صيغ الفضل فيها لتراث طريل لشعراء سبقوه .

ويتكرر عند طرفة مستبدلاً بكلمة «تجمل» كلمة «تجلد»^(١) لتوافق قافيته الدالية بعكس القافية اللامية عند امرئ القيس . وفي رأى أننا أمام أربع صيغ اجتمعت عند الشاعرين (وقوفاً بها صحبى/على مطيهم/يقولون/لا تهلك أسمى وتجمل) . لقد أصلح كلاهما من آخر كلمة فى الصيغة الأخيرة فى عفوية تحاول إبقاء رنين الكلمة بالاحتفاظ بالتاء والجيم بل واللام . قد تكون الأمور بهذا الوضوح وقد تكون أقل وضوحاً ، فلو عدنا إلى مقطوعة السيد الحميرى (ص ١٦٧ ، هذا البحث) للصيغ الأخيرة الواردة فى آخر كل بيت من الأبيات الخمسة الأخيرة وجدناها متساوية بشكل ما ، فهى (أو شبه العقاب/من دون السحاب/لم يرتج بباب/بعد انسياب) . ان التساوى هنا عروضى كمى ظاهراً ، ولكنه فى الحقيقة تساوى يقوم على قطع نبرية ، ويكشف عن ذلك البيت الأول والثانى والسادس فالشطرة الثانية من البيت الأول تقرأ هكذا :

لخف أبى الحسى / نوللحباب

لينبش رجل / همنهبناب

حديد الناب أز / رق ذو لعاب

لكن تنطق الصيغ الثلاثة هكذا .

نيوا للحاباب

هو منهو بناب

راقا ذو لعاب

ان النطق يشبع فى أول الصيغة ويخطف فى آخرها فى اتصال يقوم على النبر من ناحية والتساوى الكمى فى طول المقاطع وعددها إلى حد كبير .

وإذا عدنا إلى نفس المقطوعة نلاحظ ظهور صيغة واحدة مرتين بنفس الألفاظ تقريباً فى البيتين الثانى والخامس (وانساب فيه / فانساب فيه) وكل منهما تأتى فى نهاية الشطرات الثوانى فى الأبيات كلها .

ويمكن تطبيق ما ورد فى الشطرات الثوانى فيما يتعلق بالصيغ الواردة فى آخرها على كل الصيغ الأخيرة فى الشطرات الأولى من هذه المقطوعة .

(١) يشير صاحب منهاج البلغاء إلى وسائل تعديل الصيغ ، المنهاج ص ٢١١ .

ويتم الأمر بطريقة سرديّة تقوم على مرحلتين : المرحلة الأولى : انتقاء صيغ ممتدة ثم تقسيمها الى قطع نبرية ، تحور الصيغ الممتدة نفسها لموافقتها ونضرب لذلك مثلاً من البيت الخامس :

الى جدر له / فانساب فيه / بعيد القعر / لم يرتج بباب

فنحن أمام جملة واحدة مركبة تبدأ من البيت السابق (الرابع) لتصير هكذا : (أهوى به / الى جدر له / فانساب فيه / بعيد القعر / لم يرتج بباب) وهذه الجملة مختلفة للفصل بين الموصوف وصفته بجملة معطوفة على جملة أخرى ، وترتيبها الدقيق هو (أهوى به / الى جدر له / بعيد القعر / لم يرتج بباب / فانساب فيه) ثم أعيد ترتيب هذه الجملة وتوزيعها على بيتين كما وردت في الشعر طبقاً لتلك القوالب النبرية الخفية التي يتوارثها الشاعر مع مخزون صيغه ، وتعد هذه القوالب النبرية نوعاً من الصيغ التي يمكن أن نسميها الصيغ العروضية . وهي صيغ تذكرنا بمغزى «ذاك النجاح» بدلاً من «فالنجاح» .

وسواء كانت الصيغ واضحة أو خفية كما رأينا فإن الشعراء المحدثين قد خالفوا سالفهم في أن السلف كان مخزونهم يؤخذ من الشعر ، بمعنى أن محفوظهم الشعري ، كان يستقر في عقولهم مفككا الى صيغ يعاد تركيبها في حالة استظهار المحفوظ وتلاوته أو انشاده ، ويعاد ترتيبها وانتقاؤها في حال نظم شعر جديد . ويصاحب هذا الترتيب والانتقاء قدر من التهذيب لتتفق مع عروض النظم الجديد وقوافيه .

وعند الانتهاء من النظم تستقر الأشعار مفككة في ذهن الراوي أو الشاعر حتى يعود مرة أخرى لانشادها . وخلال ذلك تتعرض بعض الصيغ أو أجزاء منها للتلف بالسقوط في قعر الذاكرة أي النسيان أو بالاختلاط بصيغة شبيهة في نص آخر ، ومن ثم نتوقع صياغة جديدة عند كل انشاد . وهذا بالضبط ما نراه فيما يرويّه أحمد بن طاهر . قال : «زعم أبو دعامة أن عطاء الملقط أخبره ، أنه أتى بشاراً فقال له : يا أبا معاذ أنشدك شعراً حسناً ؟ فقال : ما أسرني بذلك ، فأنشده :

أعاندلستى اليوم ويلكما مهلاً فما جزعا الآن أبكى ولا جهلاً

فلما فرغ منها قال له بشار : أحدث . ثم أنشده على رويها ووزنها :

لقد كاد ما أخفى من الوجد والهوى

يكون جوى بين الجوانح أو خيلاً

(فلما فرغ فاستحسن القصيدة وقلت : يا أبا معاذ قد والله أجدت وبالفيت .
فلو تفضلت بأن تعيدها ! فأعادها علي خلاف ما أنشدنيها في المرة الأولى ، فتوهمت
أنه قالها في تلك الساعة (١) . » . والربط هنا للاختلاف بين الانشاديين مع ارتجال
القصيدة الفوري في غاية الأهمية من جمهور يعايش الارتجال ويفهم خصائصه ،
وان لم يملك تفسيرها . ومن المؤسف أنه لم يورد مواضع الاختلاف حتى نتابع
حركة الصيغ في التشكيل الثاني (التلاوة أو الانشاد من جديد) للنص المرتجل
فوراً لأول مرة .

أما المحدثون فقد غامروا فيما رأينا في الصفحات السابقة بالانقلاب ضد
المخزون الصيغي الشعري والانقراض على المخزون الصيغي للهجة الساخنة أو
لهجة التعامل اليومي . وبالطبع كان تعاملهم معها على سبيل الانتقاء . ولا شك
أنهم أضافوا إليها قدراً طيباً من المخزون الشعري الموروث ، أيضاً في عملية انتقاء
تخير الصيغ التي تتقارب في تراكيبها وتتفق في ألفاظها مع لغة الكلام في عصرهم .

وكما يشترط حفظ أكبر قدر من الأشعار حتى تتمكن ملكة الشعر من تكوين
مخزون الصيغ الشعرية (٢) واستخدامه ، فإن هذا الشرط فيما يبدو قد التزم
الشاعر المحدث به فأقبل على حفظ كلام المخنثين والعامة والظرفاء والمجان بجانب
الأمثال والوحدات اللغوية المركبة (التعبيرات الاصطلاحية) بل وأظن أن الأشعار
والأغاني الشعبية يمكن أيضاً أن تشكل جزءاً من حافظة الشاعر المحدث . فقد
ورد أن إبراهيم الموصلي ، وهو شاعر محدث إلى جانب مكانته في الغناء ، كان إذا
سكر كثيراً ما يغنى على سبيل الولع :

أناجت من طرق موصل أحمل قليل خمريا

من شارب الملوك فلا يسد من سكريا (٣)

وأبو الشمقمق يركب هجاء لبشار داخل ما أظنه أغنية شعبية :

هالينه هالينه طعن قثاة لتينه

ان بشار بن برد تيس أعمى في سفينة (٤)

(١) الأغاني ج ٣ ص ٢٢٦

(٢) مقدمة ابن خلدون ص ٥٧٨ - ٥٧٩ .

(٣) الأغاني ج ٥ ص ١٥٧

(٤) الأغاني ج ٣ ص ١٩٥

لكن كيف يمكن أن نتصور أن ما يحفظه الشاعر المحدث من مخزون للصيغ العامية قد تميز الى حد ما عن لهجته العامية ذاتها وصار مخزوناً لصيغ أفردتها للشعر ، ودرب نفسه عليها كي تعينه على الارتجال ؟ ان بشاراً قد يجيب على هذا السؤال . يحكى عن المدائنى قال : لما قال حماد عجرد في بشار :

ويا أقبح من قرد اذا ما عمى القرد

قال بشار « لا اله الا الله - والله - كنت أخاف أن يأتى به والله لقد وقع لى هذا البيت من عشرين سنة ، فما نطقت به خوفاً من أن يسمع فأهجى به ، حتى وقع عليه النبطى ابن الزانية (١) . ان تفسير ما يقوله بشار يحمل معنيين هامين: الاول ينبع من ظهور القرد والقرداتية في حياة بغداد كما يتكرر في مواضع مختلفة من كتاب الاغانى وأشعاره ، ولابد أن قد استعمل الناس عبارة أشبه «ويا أقبح من قرد اذا رقص القرد ، ولانلسنا حتى الآن نشبه القبيح بالقرد ، أما المعنى الثانى فهو أن بشاراً التقط العبارة وحولها الى بيت شعري يصلح لآى غرض عند استبداله بلفظة من العبارة لفظة أخرى تصلح لغرض الشاعر ، أى أن الصيغ العامية تخضع لتهديب واعداد من الشاعر في عملية تشكيل مخزون صيغه المحدثه حتى وان لم يستعمل تلك الصيغ كما فعل بشار مع هذا البيت خشية أن ينقلب سلاحاً ضده لوعيه بدمامته .

ويمكن أن نختبر لغة الحياة اليومية في شعر هؤلاء الشعراء المحدثين مقارنة بلهجتنا المصرية اليوم لنرى كيفية استعمال مخزون صيغى جديد غير محدود . وقد اتضح هذا الاستعمال في الهجاء حيث تبرز اللغة السرية التى لا زالت تعيش حتى اليوم . وسنحاول بقدر الامكان تجنب هذه اللغة الا بالقدر الذى يخدم هذا العمل بسبب استنكاف القارئ لها اليوم متخلفاً عن القارئ القديم بمراحل تأثير الدهشة . لنقرأ معا بعض هجاء أبى العتاهية لوالبة بن الحباب .

نطقت بنو أسد ولم تجهر	وتكلمت خفياً ولم تظهر
وأماورب البيت لو نطقت	لتركبتها وصاحبها أغبر
أيروم شتمى منهم رجل	في وجهه عبر لمن فكر
وابن الحباب صليبة زعموا	ومن المحال صليبة أشقر

(١) الاغانى ج ١٤ ص ١٢٣

ما بال من أباه عرب الـ ألوان يحسب من بنى قيصر
أثرون أهل البدو قد مسخوا شقرا أم هذا من المنكر (١)

إننا أمام لغة نثرية شبه عامية بل هي عامية مفصحة ولا نكاد نجد صيغة من الشعر الموروثة سوى (أيروم شتمى) وهي نسخة معدلة من (أيريد شتمى) . ولو تأمل القارئ عبارة (لتركتها وصاحبها أغبر) لظن إنسانا معاصرا يتشاجر مع زوجته ! .

وفي هجاء آخر له يقول :

أوالب أنت في العرب	كمثل الشيص في الرطب
هلم الى الموالى الصيد	د فى سعة وفى رحب
فأنت بنا لعمر الله	ه أشبه منك بالعرب
غضبت عليك ثم رأيت	ت وجهك فانجلي غضبي
لما ذكرتني من لون أجـ	دادى ولون أبى
فقل ما شئت أقبله	وان أطنبت فى الكذب
لقد أخبرت عنك وعن	أبيك الخالص العريى
فقال العارفون به	مصاص غير مؤتشب
أتانا من بلاد الرو	م متجرا على قتب
خفيف الحاذ كالصمصا	م أطلس غير ذى نشب
أوالب ما دهاك وأند	ت فى الأعراب ذو نسب
أراك ولدت بالمريـ	خ يا ابن سبائك الذهب
فجئت أقيشر الخديـ	ن أزرق عارم الذنب
لقد أخطأت فى شتمى	فخبرنى : ألم أصب ؟ (٢)

(١) نفسه ج ١٨ ص ١٠٢

(٢) نفسه ج ١٨ ص ١٠٢ ١٠٣

ان زحف الصيغ العامية التي يمكن استخراجها بسهولة غير محدودة في هذا النص (مثل الشيص في الرطب / هلم الى ... / في سعة وفي رطب / غضبت عليك / لما ذكرتنى من ... / فقل ما شئت أقبله / وان أطنبت في الكذب / ... أخبرت عنك وعن أبيك ... / لقد أخطأت في شتمى) ولنشهد الأمر نفسه في هذا النص القصير :

أشبهك المسك واشبهته قائمة في لونه قاعدة
لا شك ان لونكما واحد أنكما من طينة واحدة (١)

اننا بشهادة اللهجة العامية المعاصرة نجد أن هذه الصيغ لا زالت متداولة بين الناس بكثرة (قائمة قاعدة / لونكما واحد / من طينة واحدة) . ولننظر الى هذين البيتين المرتجلين حين أمر المتوكل أحدهم بهجاء الشاعر مروان بن أبي حفصة لثقل دمه في بيت شعر قاله ، فأجبر هذا على الهجاء ولم يكن يريد ففقال (٢) :

زاد البرد يومين فقال الناس ما القصه ؟
فقلنا : أنشدونا شعرا ر مروان بن أبي حفصه !

اننا أمام سرد نثرى لحديث يومى بلهجة العامة ، ومع ذلك فالنص لا يخلو من الشعرية . كيف ؟ .

ان استعمال مخزون الصيغ العامية في الشعر يخضع لمجموعة من الشروط حتى تصبح كلمة استعمال مرادفة لكلمة انتقاء ، وليس معنى الانتقاء هو تصور أن بعض الصيغ شاعرى وبعضها غير شاعرى ، وانما هو الانتقاء الذى يختار الصيغة المناسبة للسياق الشعرى وهو ما أطلق عليه بشار : « لكل صيغة وجه وموضع (٣) » ومعنى هذا أن أول شروط الانتقاء هو مراعاة الوجه والموضع .

ويمكن أن نفهم ذلك مما يروى عن وقوع شر بين اسحق الملحن المغنى وابن البواب الشاعر ، فقال ابن البواب شعرا دميما رديئا ، ونسبه الى اسحق ، وأشاعه ليعيره به ، وهو غزل في عنان الجارية المشهورة بسرعة البديهة في ارتجال الشعر ومطارحة الشعراء (٤) .

(١) الحصرى ، زهر الآداب (تحقيق د. زكى مبارك) ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ج ١ ص ٢٤٢

(٢) الأغاني ج ٣ ص ٢٠٩

(٣) هذا البحث ص ٧

(٤) الأغاني ج ٢٣ ص ٣٩

انما أنت يا عنان سراج زيته الظرف والفتيلة عقل
 قاده للشقاء منى فؤادى رجل حب لكم ، وللحب رجل
 هضم اليوم حبكم كل حب فى فؤادى فصار حبك فجل
 أنت ريحانة وراح ولكن كل أنثى سواك خل وبقل

ان ابن البواب أراد أن يضع اسحاق موضع سخرية مجتمع المثلثين الذى تقبل
 الشعر المحدث لأنه أجاد اختيار الوجه والموضع لما يأخذ من العامية ، فاذا وجد
 شاعرا راوية ، وموسيقيا مغنيا مثل اسحق يسىء فى هذا الاختيار ، فيصف الحب
 بأنه مثل الفجل فى قدرته على الهضم ، وأن هذا الحب له رجل ، وأن كل أنثى خلا
 محبوبته خل وبقل ، مما قد يجعلنا نتصور أن المحبوبة وهى «ريحانة وراح»
 ليست أكثر من لحم وسمن كنى عنهما بالريحانة والراح ! شعر ذميم ردىء كما
 أراد له ابن البواب أن يكون . ومثل هذا ما يرويه الحسين بن الضحاك ، قال :
 كان يألفنا انسان من جند الشام ، عجيب الخلقة والزى والشكل غليظ جلف
 جاف ، فكنت أحتمل ذلك كله له ويكون حظى التعجب به ، وكان يأتينى بكتب من
 عشيقه له ، ما رأيت كتباً أحلى منها ... ويسألنى أن أحبيب عنها ، فأجهد نفسى فى
 الجوابات ... على علمى بأن الشامى بجهله لا يميز بين الخطأ والصواب ... فلما
 طال ذلك على حسدته وتنبهت الى افساد حاله عندها ، فسألتها عن اسمها فقال :
 «بصبص» . فكتبت اليها عنه فى جواب كتاب منها جاءنى به :

أرقصنى حبك يا بصبص والحب يا سيدتى يرقص
 أرمصت أجفانى بطول البكا فما لأجفانك لا ترمص
 وابأبى وجهك ذاك الذى كأنه من حسنه عصص

فغضبت الجارية على الشامى وعرضته لفضيحة ضحك عليه بسببها الصبيان
 والكبار ! (١) فهذا شعر ذميم ردىء أشبه بعث الصبيان ويخلو من وجه وموضع
 «ربابة ربة البيت» أو مجون ابن مناذر فى قوله :

ألا يا قمر المسجد / هل عندك تنويل
 شفائى منك - ان / نولتنى - شم وتقيل

(١) الاغانى ج ٧ ص ١٩٩

سلاكل فؤاد و / فؤادى بك مشغول

لقد حملت من حبيبك ما لا يحمل الفيل (١)

ان الشاعر هنا يتطرف تطرفاً مقبولاً ، فهو يكاد يسخر من الشعراء الغزليين من جهة في مبالغتهم المكرورة ، ومن جهة أخرى فهو يداعب محبوباً ماجناً مثله ، بينهما لغة تقوم على الظرف ، وتحدى اللغة الشائعة التي قد توصف بالنفاق والتقليدية والبعد عن الواقع . اننا أمام «ربابة رب البيت» بأسلوب آخر في وجه وموضع آخرين .

فالشرط الاول اذن هو الوجه والموضع للصيغ العامية المنتقاة (أو المستعملة) والشرط الثانى هو الدقة في التعبير ، وكأن الشعر لغة علمية ، ولا غرو في ذلك فالكلمة «شعر» حملت ردحا من الزمان مدلول كلمة علم اليوم (٢) . ولنشاهد معا ماذا عنوا بكلمة الدقة . قال السيد الحميرى عندما اجتمع مع الشاعر العبدى ، مادحا علياً بن أبى طالب :

انى أدين بما دان الوصى به يوم الحربية من قتل المحلينا

وبالذى دان يوم النهروان به وشاركت كفه كفى بصفينا

فقال له العبدى : أخطأت لو شاركت كفك كفه كنت مثله . ولكن قل : تابعت كفه كفى لتكون شريكا فكان السيد بعد ذلك يقول : أنا أشعر الناس الا العبدى (٣) . وفي حوار بين بشار ومروان بن أبى حفصة ، قال مروان لبشار لما أنشده هذا البيت :

واذا قلت لها جودى لنا خرجت بالصمت من لا ونعم

جعلنى الله فداءك يا أبا معاذ ! هلا قلت :

«خرست بالصمت قال : اذا أنا فى عقلك - فض الله فاك - التظير على من أحب بالخرس (٤) ؟ ! وهذا كله يشبه ما أثير فى الصفحات السابقة حول كلمة «المرميس» ، فيقصد بالدقة هنا ضرورة التدقيق على مستوى محور الاختيار الرأسى فى الخطاب الشعري ، فاستيحاء العامية يعرض الشاعر المرتجل الى

(١) نفسه ج ١٨ ص ١٩٣

(٢) راجع مادة شعر بلسان العرب .

(٣) الاغانى ج ٧ ص ٢٧٢

(٤) الاغانى ج ٣ ص ٢٠٢

سوء اختيار ألفاظه ، فلا تؤدي وظيفتها جيدا على مستوى محور التماثل .
وتزداد أهمية هذا الشرط ، اذا عرفنا أن المحدثين قد أحدثوا ثورة جزئية الى حد كبير ، فلم يفارقوا البناء الصوري المنطقي لأشعارهم في معظم الأحوال ، اللهم الا في لفتات عارضة نتيجة لاستيحائهم الواقع المعاش بدلا من الاقتصار على استيحاء الشعر الموروث والمناسبة التي فرض عليهم القول فيها أى أن الشاعر المحدث أضاف الى الموروث والمناسبة استيحاء الواقع المعاش ولا سيما الواقع اللغوي والاجتماعي .

ما دام الأمر كذلك فإن الجمهور المتلقى سيحاسب الشاعر على صحة المعنى من ناحية ، وعلى سبقه الى هذا المعنى نائيا بذلك عن مظنة السرقة (أى استيحاء التراث فحسب) من ناحية أخرى . ولنشهد هذا الحوار بين المأمون وأبى العتاهية . لقد دخل أبو العتاهية على المأمون ، فأنشده :

ما أحسن الدنيا وأقبلها اذا أطاع الله من نالها
من لم يواس الناس من فضلها عرض للادبار أقبالها

فقال له المأمون : ما أجود البيت الاول ! فأما الثانى فما صنعت فيه شيئا ، الدنيا تدبر عمن واسى منها أو ضن بها ، وانما يوجب السماحة بها الأجر ، والضن بها الوزر . فقال : صدقت يا أمير المؤمنين ، أهل الفضل أولى بالفضل ، وأهل النقص أولى بالنقص . فقال المأمون : ادفع اليه عشرة آلاف درهم لاعترافه بالحق فلما كان بعد أيام عاد فأنشده :

كم غافل أودى به الموت لم يأخذ الأهبة للموت
من لم تنزل نعمته قبله زال عن النعمة بالموت

فقال له : أحسنت ! الآن طيبت المعنى ، وأمر له بعشرين ألف درهم (١) . وكان المأمون يتعامل مع الشعر تعامله مع الاجتهاد ، فمن أخطأ له أجر (عشرة آلاف درهم) ومن أصاب فله أجران (عشرون ألف درهم) وهذا التدخل العقلانى المتطلب لصحة المعنى من طرف المتلقى والذى قد يلقي قبولا من الشاعر قد يقحم الدين اقحاما في القضية ، والدين براء من ذلك ولكنها المنطقية الصورية الدوجماتية ، التى تقف في وجه الابداع لعدم فهم العصر لطبيعة الشعر ، وأنه

(١) نفسه ج ٤ ص ٥٣

لا يتخذ الدين أو الأخلاق موضوعاً له ، وإن كان أخلاقياً بالضرورة ، وغير متعارض مع الدين من ثم . ويحكى لنا ابن أبي العتاهية شيئاً من ذلك ، فهو يقول : لما قال أباى فى عتبة :

كأن عتابة من حسننها دمية قس فتنت قسها

يارب لو أنسيتها بما فى جنة الفردوس لم أنسها

شنع عليه منصور بن عمار بالزندقة ، قال : يتهاون بالجنة ، وبيتذل ذكرها فى شعره بمثل هذا التهاون . وشنع عليه أيضاً بقوله :

ان المليك رأك أحـ سن خلقه ورأى جمالك

فحذا بقدره نفسه حور الجنان على مثالك

وقال أيضاً الحور على مثال امرأة آدمية ، والله لا يحتاج لمثال ! وأوقع له ذلك على السنة العامة : فلقى منهم بلاء (١) .

ان صحة المعنى تتضمن بجانب موافقته للمنطق الصورى عدم التعارض مع الدين والأخلاق ، بمفهوم ضيق ومنغلق لهما يستخدم العامة سلاحاً ، والاتهام بالزندقة سيفاً مصلتاً ضد الفن وحرية . وقد لاقى الشعراء عنتاً من وراء ذلك دفع بعضهم حياته ثمناً له . ونذكر هنا بشاراً والحرب التى شنّها عليه علماء المعتزلة والفقهاء ، فقد قال سوار بن عبد الله الأكبر ومالك بن دينار: ما شئ أدعى لأهل هذه المدينة الى الفسق من أشعار هذا الأعمى ، وما زالاً يعظانه ، وكان واصل بن عطاء يقول : ان من أخدع حبائل الشيطان وأغواها لكلمات هذا الأعمى الملحد . فلما كثر ذلك وانتهى خبره من وجوه كثيرة الى المهدي ، وأنشد المهدي ما مدحه به ، نهاء عن ذكر النساء وقول التشبيب (٢) ومع ذلك ، فكانت هناك شعبية لهذا الشعر حتى تداولته نساء وشبان البصرة (٣) وكذلك كان هناك من يرى شعر بشار ليس أبلغ فى هذه المعانى التى أنكرتها الفقهاء والمعتزلة من شعر كثير وجميل وعزوة بن حزام وقيس بن ذريح وتلك الطبقة ، ولكن جنى على بشار أسلوبه الجديد المحدث الذى استوحى الواقع فوصل مراده الى الافهام التى تعجز عن فهم مراد أولئك العذريين (٤) .

(١) نفسه ص ٥١

(٢) نفسه ج ٣ ص ١٨٢

(٣) نفسه .

(٤) نفسه ص ١٨٢ - ١٨٣

أما عدم سيق المعنى ، فهو أمر تنافس فيه المحدثون (١) ، وليس عدم سيق المعنى يعنى بالضرورة الاتيان بالشيء المعجب ، وانما هو فقط التسابق في اكتشاف معان لم يطررها القدماء ، وهذا حبيب بن الجهم النميرى يحكى : حضرت الفضل ابن الربيع منجزا جائزتي وفرضى . فلم يدخل عليه أحد قبلى ، فاذا عون حاجبه قد جاء فقال : هذا أبو العتاهية يسلم عليك ، وقد قدم من مكة . فقال : أعفنى منه الساعة يشغلنى عن ركوبى . فخرج اليه عون فقال : انه على الركوب الى أمير المؤمنين . فأخرج من كفه نعلا عليها شرك (سير النعل على ظهر القدم) . فقال : قل له : ان أبا العتاهية أهدها اليك ، جعلت فدءك ! قال : فدخل بها ، فقال ما هذه ؟ فقال : نعل وعلى شركها مكتوب كتاب . فقال : يا حبيب ! اقرأ ما عليها فقرأته فاذا هو :

نعمل بعثت بها ليلبسها قرم بها يمشى الى المجد
لو كان يصلح أن أشركها خدى ، جعلت شركها خدى

فقال لحاجبه عون : احملها معنا ، فحملها . فلما دخل على الأمين قال له : يا عباسى ، ما هذه النعل ؟ فقال : أهدها الى أبو العتاهية وكتب عليها بيتين ، وكان أمير المؤمنين أولى بلبسها لما وصف به لابسها . فقال : وما هما ؟ فقرأهما . فقال : أجاد والله ! وما سبقه الى هذا المعنى أحد ، هبوا له عشرة آلاف درهم . فأخرجت والله فى بدرة . وهو راكب على حمار فقبضها وأنصرف (٢) ان أبا العتاهية يحتال فى اختراع معنى ما كان يتاح له لولا تلك الهدية ، وهو اختراع مأخوذ من مثل اظن أنه قديم لوروده فى السير الشعبية ، وهو : «لو طلت جعلت خدودى لكم مداس» ، ولعله من وضع أبى العتاهية صاحب أرجوزة ذات الأمثال . وهو يعبر عن منتهى الحب أكثر من أى شيء اخر ، وهكذا فهمه الأمين . ومهما كانت القيمة الجمالية لهذا المعنى منخفضة فقيمته عند المتلقى العباسى أنه لم يسبق اليه ، وهذا يرفعه جماليا فى عصره ، وان لم يكن كذلك عندنا . وليس الأمر هكذا دائما فقولته «روائح الجنة فى الشباب» وبيتاه الأخيران فى عتبة ،

(١) حدثنا عن ابن عبد الله بن سعد قال قال لى دعلج ، وقد أشدته قصيدة ذكر بن خارجة و عيسى بن الدراء النخراوى الحربى :

زمناره فى خصرة معقود كانه من كبدى مقدود

فقال والله ما أعلمنى حسدت أحدا على شعر كما حسدت بكرا على قوله : كانه من كبدى مقدود (الآغابى ج ٢ ص ١٥١) . الحسد هنا على السبق .
(٢) الآغابى ج ٤ ص ٨٠

كلاهما معنى لم يسبق اليه وقيمتها الجمالية عالية ، قد أربى على الغاية حسبما قاله الجاحظ فيما سبق من صفحات (١) .

واحتيال الشعراء للسبق في المعنى لا يقف عند حد فهم يعانون وصولاً لذلك ، ويستوحون الحياة حولهم وذلك فليح الفقيه يحكى عن أبيه ، قال : مررت بابن هرمة ، وهو جالس على دكان في بنى زريق ، فقلت له : يا أبا اسحاق ، ما يجلسك هاهنا ؟ قال : بيت كنت قلته ثم انقطع على الروى فيه ، وتعذر على ما اشتبهه ، فأبغضته وتركته ، قلت ما هو ؟ قال :

فانك واطراحك وصل سعدى لأخرى في مودتها نكوب

قال : قلته ثم انقطع بى فيه ، فمرت بى جويرية صفراء مليحة كنت استحسنها أبداً ، وأكلمها اذا مرت بى ؛ فمرت اليوم ، فرأيتها وقد ورم وجهها ، وتغير خلقها ، عما أعرف ، فسألتها عن خبرها ، فقالت : كان في بنى فلان عرس أردت حضوره ، فاستعار لى أهلى حلياً وثقبوا أذننى لألبسه فورم وجهى وأذنائى كما ترى ، فردوه ولم أشهد العرس . قال ابن هرمة : فاطرد لى الشعر فقلت :

كثاقبة لحلى مستعار بأذنيها فشانهما الثقوب
فردت حلى جارتها اليها وقد بقيت بأذنيها ندوب (٢)

نرى كيف غربل الشاعر حكاية الجويرية في بيتيه ، وكيف ربط ما صفاه منها ببيته الاول وكيف تحول التشبيه التمثيلي الى مثل كنائى . ان الشاعر المحدث رغم تشافقه الارتجالي فقد يرتج عليه فيتحول الى رادار يربط بين عالمه الداخلى والعالم الخارجى من حوله يرى هذا في ذاك وذاك في هذا . والسبق في المعنى (*) قد يدور

(١) هذا البحث ص ١٦٠ - ١٦١ والجاحظ كان يعلق على «روائح الجنة في الشباب» وتعليقه ينطبق على البيتين المشار اليهما من وجهة نظرى .

(٢) الاغانى ج ٥ ص ٢١٥

(*) في الاشارة الهامشية القادمة نفس ما يراد بالمعنى وبالتالى فالسابق قد يكون في القافية بالأتیان بالقوافى الصعبة (راجع الاغانى ج ٤ ص ٤٠) ، أو بقواف غير مسبوقة فعلاً مثل نصيحة ساخرة لدعدل وجهها الى أمى الفضل بن مروان (الاغانى ج ٢٠ ص ١٤٠) :

نصحت فأخلصت النصيحة للفضل	وقلت فسيرت المقالة فى الفضل
ألا ان فى الفضل بن سهل لعبرة	ان اعتبر الفضل بن مروان بالفضل
وللفضل فى الفضل بن يحيى مواعظ	اذا فكر الفضل بن مروان فى الفضل

حول المعاني المكررة في التراث وفي الحياة ، فمن منا لا يشعر أحيانا بأن الليل قد طال عليه ؟ ان الحديث عن طول الليل قد تكرر في الشعر الموروث وارتبط بثبات النجوم كما رأينا عند امرئ القيس وقد تابعه الشعراء من بعده ، ولكن العباس بن الأحنف يحس بطول الليل ، فكيف عبر عن هذا المعنى المكرور ليأتى بمعنى جديد لم يسبق اليه ؟ قال :

لما رأيت الليل سد طريقه عنى وعذبني الظلام الراكد
والنجم في كبد السماء كأنه أعمى تحير ما لديه قائد (١)

فهو يستوحى الطرق التي يسدها الشرط أو حتى قطاع الطريق أو ربما فيضان النهار وما يصنعه من مستنقعات راكدة اللون ، أما ذلك النجم الأعمى فهو بشار قد ملأ الأسماع بعماء «أعمى يقود بصيرا ...» فانقلب معنى بشار الى صورة تتكرر للأعمى وقد ضل سبيله فطال تخطيطه للوصول الى غايته دون جدوى . لا شك أن الصورة قد كثفت المعاناة ، ونقلت واقعا معذبا الى احساس ذاتي فتطابقا . ان الظلام الراكد يذكرنا بالماء الراكد الغليظ الأسن السذى تنطلق منه الروائح والبعوض ويسد المسالك والطرق ! .

«وقد قيل لبشار بن برد : بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر ، وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأنى لم أقبل كل ما تورده على قريحتي ، ويناجينى به طبعى ، ويبعثه فكرى ، ونظرت الى مغارس الفطن ، ومعادن الحقائق ولطائف التشبيهات فسرت اليها بفهم جيد ، وغريزة قوية ، فأحكمت سبرهما ، وكشفت حقائقها ، ولنتقيت حرهما ، وكشفت عن حقائقها واحترزت عن متكلفها ، ولا والله

فما سبق جميلا من حديث تفسر به
فان قد أصبحت للملك قيما
ولم أر أبياتا من الشعر قبلها
وليس لها عيب اذا انشدت

ولا تدع الاحسان والاخذ بالفضل
وصرت مكان الفضل والفضل والفضل
جميع قوافيها على الفضل والفضل
سوى أن نصحى الفضل كان من الفضل

وهذه القطعة توظيف صريح للقافية في «سخرية والتورية والمدح والثناء في آن ، وهو توظيف لتقنية وحدت وما تزال في الاغانى المرتجلة للشاعر الشعبي في الأفراح والمناسبات مثل (محمد طه . وأبو دراج) في العصر الحاضر . ويمكن أن تصاف لسلسلة أعمال التجريب للشعراء المحدثين . والتي لم يتح لنا رصدها جميعا .

(١) نفسه ص ٢٥٤

ما ملك قيادى قط الاعجاب بشيء آتى به (١)» والسائل هنا يقصد بحسن المعانى صحتها وسبقها (*).

وليس السبق عند المحدثين سبقا مطلقا ، فما يقوله الأصمعى عنه معجبا بتشبيهه المشهور يجعلنا نظن هذا ، وهو غير صحيح ، انما هو الفهم الجيد والغريزة القوية فى الالتقاط ثم الاختيار لما التقط وكشف حقائقه وانتقاء حرها . فالأصمعى يصف بشارا : ولد بشار أعمى فما نظر الى الدنيا قط وكان يشبه الأشياء بعضها ببعض فى شعره فيأتى بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله ، ففيل له يوما ، وقد أنشد قوله :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيفنا ليل تهاوى كواكبه

ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه (وهذا اعتراف بسبق ضخم ، فمن أين لك هذا ولم تر الدنيا قط ولا شيئا فيها ؟ فقال : ان عدم النظر يقوى ذكاء القلب ، ويقطع عنه الشغل بما ينظر اليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكو قريحته (٢) ، وبشار نفسه يكشف لنا كيف نفذ اجابته على السؤالين السابقين حول سر تفوقه

(١) زهر الاداب ج ١ ص ١١٩

(*) كلمة المعانى غامضة فمن رد بشار نفهم أن المعانى تعنى المعنى والمبنى جميعا . ويصيح تهذيب الألفاظ الواردة هنا ذا معنى مزدوج بمعنى اخضاع اللفظ الغريب ثم العامى معا فى بيئة شعرية جمعت بين القديم والحديث . وهذا ما عناه اسحق باختلاف شعر بشار ، وقداتهم أبو العتاهية أيضا باختلاف شعره . قال أبو العباس الخزيمى (الاغاني ج ٤ ص ٩٤) : كان أبو العتاهية خلفا فى شعره ، بينما هو يقول فى موسى الهادى :

لهفى على الزمن القصير بين الخورنق والسدير

إذا قال :

أيا ذوى الوخامه	أكثرتم الملامه
فليس لى على ذا	صبر ولا قلامه
نعم عشقت موقا	هل قامت المقيامه
لأركبن فيمن	هويته الصرامه

وليس الجمع خلفا دائما فهذا البيت لجميل : (الاغاني ج ٤ ص ١١٤) .

شطره الاول أعرابى : ألا أيها الركب النيام ألا هبوا .

شطره الثانى محدث : أسائلكم هل يقتل الرجل الحب . وكأنه لمخنثى العقيق .

وقد لقي كل الاعجاب حتى اليوم .

ونقصد نحن بصحة المعنى تفصيح العامى وملاءمته للنحو . وسلامة التركيب الشعرى .

(٢) الاغاني ج ٣ ص ١٤٢

تنفيذا فعليا عند صنع تشبيهه «كأن مثار النقع ...» يقول بشار : «لم أزل مذ سمعت قول امرئ القيس في تشبيهه شيئين بشيئين في بيت واحد حيث يقول :

كأن قلوب الطير رطبا ويابساً لدى وكرها العناب والحشف البالي

أعمل نفسي في تشبيهه شيئين بشيئين في بيت حتى قلت :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسيفنا ليل تهاوى كواكبه (١)

فهو يقتدى بأمير الشعراء العرب في التقنية البديعية (وهذا يفسر وصف بشار بأنه أول من فتح للمحدثين باب البديع) ، ومع هذا الاقتداء يظل التشبيه غير مسبوق في قيمته الجمالية وابتداع صورته . ولكننا لو رجعنا لأمير آخر من أمراء الشعر الجاهلي وهو عمرو بن كلثوم ، وجدناه قد سبق بشارا في هذا المعنى بزمن طويل إذ يقول :

تبنى سناكبها من فوق رؤوسهم سقفا كواكبه البيض المباتير (٢)

هنا أصل صورة بشار ، ولكن الفرق بينهما أن عمرو بن كلثوم يبنى خية سقفا سماء مفتوحة ، ومع ذلك فالصورة ميكانيكية تخلو من الحركة الايجابية ، حيث حول هنا حركة السناكب الأفقية الى عملية بناء ، ويصبح العمل الشعري مجرد فانتازيا خالية من الدلالة الشعرية الغنية . أما صورة بشار فهي صورة ديناميكية بما فيها من حركة صاعقة فلو تخيلنا كم الكوارث التي يسببها تهاوى كراكب السماء فوق الارض ، وأيضا كمية النيران والاضاءة التي يبعثها ذلك التهاوى في ظلمات الليل الذي تتسع المعركة باتساعه . ان تفكير بشار محدث لا يسيطر عليه رغبة الجاهلي في وصف الخيل ، وانما يسيطر عليه عنف وعنجهية الفخر ، ومن ثم كان تكرار ضمير جماعة المتكلمين في البيت سببا في اثاره حرارة خاصة في الصورة المليئة بالعنف . ومع ذلك فهي مرصوفة على نمط بيت امرئ القيس «كأن قلوب الطير ...» ، ومأخوذ فكرتها من عمرو بن كلثوم ، ولغتها محفورة على قوالب صيغ عامية تركيبية فجاء التشبيه غير مسبوق ، ونال حظا من الشهرة انتقلت الى مبدعه ، وكان هذا الحظ فيه شيء من المبالغة لان الصورة بصرية تماما وصاحبها أعمى ! .

(١) نفسه ص ١٩٦

(٢) راجع مقدمة ديوان بشار ص ٦٢ .

وهناك شرط ثالث لأخذ الصيغ العامية وهو استعمالها كما يقول سائل بشار بعد تهذيب ألفاظها أى ضغطها وقصقصتها لتخلو من الحشو ، فمن المعروف أن صيغ العامية غير موروثة الصيغ الشعرية ، فكثير فيها معد للثرثرة والافهام عن طريق الاطناب . وبالفعل ظهر كثير من الحشو في أشعار المحدثين ، وكان اسحاق الموصلي يحمل عليهم لهذا السبب من ناحية ولذوقه المحافظ التقعدي من ناحية أخرى ، ولهذا اشتد طعنه على بشار خاصة ، ويذكر أن كسلامه مختلف لا يشبه بعضه بعضا . فقال له والد يحيى بن علي اتقول هذا القول لمن يقول :

إذا كنت فى كل الأمور معاتباً صديقك ، لم تلق الذى لا تعاتبه
فحش واحداً أو صل أخاك فانه مقارف ذنب مرة ومجانبيه
إذا أنت لم تشرب مرارا على القذى ظمئت ، وأى الناس تصفو مشاريه

ويعلق على بن يحيى : هذا الكلام الذى ليس فوقه كلام من الشعر ، ولا حشو فيه . فلم يعجب الامر اسحق ولسج في الخصومة معتبرا أنها أبيات مسروقة من المتلمس ، وهو اتهام على غير وجه حق (١) ! ويقوم ابن الاعرابى بنفس الامر دفاعا عن أبى العتاهية (٢) ويدفع رواة أبى نواس عنه غائلة نفس الاتهام (٣) . ومعظم من دفع هذه الاتهامات اختار من شعر هؤلاء قصائد ومقطعات تتسم بالنضج الفنى ، وتخلو من سقطات هؤلاء الشعراء . وهى سقطات يقع فيها كل مغامر في الهجوم على عالم جديد . ويحدثنا بشار نفسه (على لسان أشجع) وقد اجتمع مع أشجع هذا (وكان يأخذ عن بشار ويعظمه) ومع أبى العتاهية (في أول أمره) في مجلس المهدي . وقد أمر المهدي أبا العتاهية بالانشاد ففعل بينما بشار يستنكر أن يبدأ غيره . فأنشد .

ألا ما لسيدتى مالها	أدلا فأحسمل ادلالها
والا ففيسم تجذت وما	جنيت ، سقى الله أطلالها !
ألا ان جارية للامام	قد أسكن الحب سربا لها
مشت بين حور قصار الخطا	تجاذب في المشى اكفالها
وقد أتعب الله نفسى بها	وأتعب باللوم عذالها

(١) الأغاني ج ٣ ص ١٩٦ - ١٩٧

(٢) نفسه ج ٤ ص ١٤ - ١٥

(٣) زهر الآداب ج ١ ص ٢٥٤

فقال بشار : ويدك يا أخا سليم (مخاطبا أشجع) ! ما أدري من أى أمر به
أعجب : أمن ضعف شعره أم من تشبيهه بجارية الخليفة يسمع ذلك بأذنه حتى
أتى على قوله :

أتته الخلافة منقادة اليه تجرر أذيالها
ولم تك تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها
ولو رامها أحد غيره لزلزلت الأرض زلزالها
ولو لم تطعه بنات القلوب لما قبل الله أعمالها
وان الخليفة من بغض : لا اليه ليبغض من قالها

فقال بشار (ولا زال يخاطب أشجع) وقد اهتز طربا : ويدك يا أخا سليم ،
أترى الخليفة لم يطر عن فرشه طربا لما يأتى به هذا الكوفي ؟ (١) .

ان التشبيب في مطلع القصيدة المدحية يشبه مرقصات الأطفال كما يشبه «ربابة
ربة البيت» و «يا صاحب المسح تبيع المسحا» ، ولكن المديح قد تجاوز الحد ، ولم
يبعد كذلك عن العامية سوى في وضعه في مكانه من حسن انتقاء الصيغ في
التأملها لتحقيق المديح الرفيع الذى أراد الشاعر بتشبيهه أن يصل اليه ، وكأنه
رغب في التقليل من شأن التشبيب (٢) كى يأتى المديح أشبه بالمفاجأة المدهشة
التي ينبغى أن تطير الخليفة عن فرشه ، ان الشرط الخاص بعدم الحشو قد
يؤدى الى شئ من الحشو في سبيل انجاز المغزى الأساسى من العمل الشعري .

الشرط التالى لانتقاء الصيغ اللغوية هو تحقيق الظرف . وقد وصف جميع
شعراء الحداثة في الأغاني بالظرف . وهم يعمدون اليه ويعانون في سبيل الوصول
اليه . وقد رأينا أبا العتاهية يضع نفسه بين المخذئين كواحد منهم حتى يتحفظ
كلامهم ويتعلم مكائدهم . ويدخل أبو نواس على يحيى بن خالد فيقول له أنشدنى
بعض ما قلت فأنشده :

(١) الأغاني ج ٤ ص ٣٣ - ٣٤

(٢) في رواية عن عمر بن العلاء أنه لما اثاب أبا العتاهية بسبعين ألف درهم حسدته الشعراء
وقالوا لنا بواب الأمير أعوام «نخدم الأمل» ، ما وصلنا الى بعض هذا ، فأتصل ذلك به . فأمر
بأحضارهم . فقال : بلغنى الذى قلتم وأن أحدكم يأتى فيمدحنى بالقصيدة يشبب فيها فلا يصل الى
المدح حتى تذهب لذة حلاوته . ورائق طلاوته . وأن أبا العتاهية أتى فشبب بأبيات يسيرة ثم دس
الى المدح ، ونفهم من ذلك سحر أبى العتاهية وفهمه لحاجة المدوح المتلقى لشعره بما يتفق مع ما
قلناه . زهر الادب ج ٢ ص ٣٤٤ - ٣٤٥ .

انما أنا الرجل الحكيم بطبعه ويزيد في علمي حكاية من حكي
أتتبع الظرفاء أكتب عنهم كيما أحدث من يحب فيضحكا (١)

ان صفة لاصقة بشعر الحداثة هي الميل الى الظرف ، وتحريك النفوس بذلك ، لأن جمهور المتلقين يميل الى المرح ، وما تشبيب أبي العتاهية بجارية للمهدى الا لون من الظرف ، قد يغضب المهدي اذا لم يتبعه جد في المديح . ومن ثم فظرف هؤلاء الشعراء يمهد للجد ، وقد يرمز له ، وليس كما يحلو لكل مؤرخي الأدب في العصر الحديث أن يصفوه بالمجون واللهو وما أشبه ذلك (٢) . المسألة أنهم أمام

(١) زهر الآداب ج ١ ص ١٧٢ ، وقد يتماهى المحدثون في التطرف الى حد اعلان التزندق والتماجن والخروج على الدين تطرفا لا جدا ، ويكفينا مراجعة . شعر أبي نواس لندرك ان التماجن والاستهتار بالدين ليس الا أسلوبا فنيا تطلبه العصر أما الشاعر كانسان فهو شديد التدين والايمان بالله فانعكست عواطفه الدينية هذه بشكل مؤثر في عدد من أشعاره ، ونورد نصا من الأغاني - بين نصوص كثيرة شبيهة - كعينة يكشف لنا سوء الفهم الذي وقعنا فيه بتقييم الشعر تقييما أخلاقيا ، وتقييم الشاعر الرجل أخلاقيا عن أساس فنه :

كان الحاركي واسمه محمد بن زياد يظهر الزندقة تطارفا ، فقال فيه ابن مناذر .

يا ابن زياد يا أبا جعفر أظهرت ديننا غير ما تخفي
مزنديق الظاهر باللفظ في بساطن اسلام فتى عف
لست بزديق ولكنما أردت أن تؤسم بالظسرف

فالظرف خصيصة أسلوبية وليست أخلاقية ، وهذا ما يفهمه ابن مناذر الشاعر الممارس لنفس الأسلوب (الأغاني ج ١٨ ص ١٨٢) .

وابن مناذر شاعر قصيح مقدم في العلم باللغة ، وامام فيها ، وقد أخذ عنه اكابر اهلها ، وكان في أول أمره يتله (يتنسك) ثم عدل عن ذلك وهجا الناس وتهتك وتخلع (الأغاني ج ١٨ ص ١٦٩) . وهذا الحكم حكم على الشاعر من الشعر !

(٢) ليس المؤرخون المحدثون وحدهم يفعلون ذلك ، فهم قد تابعوا القدماء في ذلك من مؤرخين ومثقفين ، وعلى رأس المثقفين السلطة . ولما كان هذا مطلباً جماهيريا فإن الشعراء أنفسهم انطلقوا الى اطلاق المجانة على شعرهم للتجاوب مع الذوق الاحتفالي المرح الساخر . ويحبس أبو نواس بسبب اتهمه بالمجون (شرب الخمر) عندما نشب الخلاف بين المؤمن وممدوحه الأمين . فقد شهر المؤمن بشاعر أخيه الأمين «أبي نواس» ، وتخلصا من الاتهامات أمر الأمين بحبس أبي نواس فشكا بهذه الأبيات :

يارب ان القوم قد ظلموني وبلا اعتراف معطل حبسوني
والى الجحود بما عليه طوييتي ربى اليك بكذبهم نسبوني
ما كان الا الجرى في ميدانهم فى كل خزى والمجانة ديني
لا العذر يقبل لي ويفرق شاهدي منهم ولا يرضون حلف يميني

فقوله «المجانة» اشارة الى أنه مجرد مذهب فنى أعجبهم «جريا في ميدانهم في كل خزى» ، جاحدين بما عليه طويته من صدق دين ، فأبو نواس الرجل ليس بأبي نواس الشاعر ، فالشعراء يقولون مالا يفعلون . فظرف الشاعر تماجن فنى وليس مجونا ، وهو ما رفعه وخلده في عالم الشعر . وهو ظرف كله جد . وأما الحكم الأخلاقي الذي أدخله السجن فلم يكن الا البلاء المبين الذي يحل بالفنانين أمام لعبة السياسة الميكافيلية غير الأخلاقية ، التي تجعل الشاهد يفرق ذعرا ، وتحرم المنكر من حقه في اليمين .

جمهور مختلف في دولة مزدهرة يحدث الجميع فيها عن المرح في ظل جو من التفاؤل النسبي والحرية التي قد يفقدها الشعراء بين الحين والحين لكنها كانت ملكا لجمهور المتلقين على الدوام .

ومن هنا يأتي الشرط الأخير لاستخدام الصيغ وهو التجريب بحثا عن مخرج من أزمة ضيق أفق التمرد والتجديد دائما داخل العروض العربي والقيم السائدة، وقد أدى التجريب الى لم شعث الحداثة مع القدم ، لكن في جو محدث .

ولا نشك أن كل شاعر محدث قد مثل التدفق التلقائي الارتجالي تارة والتحكيك تارة أخرى والطريق الوسط بين هذا وذاك تارة ثالثة كما رأينا أمثلة لذلك فيما سبق من الصفحات ولكنهم جميعا بلغوا من الجرأة الى تجريب شيء جديد وسلكوا في ذلك طريقا طويلا .

الحداثة (التجريب)

اننا قد نقتصر على استعراض أسلوب واحد من أساليب التجريب بشيء من التفصيل وإذا تجاوزناه الى غيره فسيكون على سبيل الإشارة والاجمال .

وأبرز أساليب التجريب الذي سنتناوله بأكبر قدر من التفصيل هو أسلوب لم يرق على أي أساس سابق له . ولم يحاك أسلوبا آخر قد سبقه . ولعل هذا الأسلوب قد نشأ مرتبطا بعدد من الاسباب التي ليس لدينا المصادر الكافية لاكتشافها ولكن يمكن أن نقترح ثلاثة أسباب لنشأته .

السبب الاول هو ازدهار الموسيقى والحياة الاحتفالية بشكل تجاوز كل الحدود التي يمكن أن نتصورها في مدينة بغداد على مدى ثلاثة قرون بعد انتهاء المائة الاولى من الهجرة وقد أهدانا هذا الازدهار أعظم كتاب موسوعي في الفن والأدب والحضارة في العصور الوسطى وهو كتاب الأغاني ، وهذا الوصف لذلك الكتاب صادق رغم أنه اقتصر على فن العرب وأدبهم وحضارتهم ، بمعنى أننا لن نأمل أن نرى كتابا مثله في أي حضارة أخرى عاصرت الحضارة العربية في عصور احتكارها للتفوق في تلك العصور الوسطى . ولا نريد أن ندخل في أساليب ازدهار الموسيقى والحياة الاحتفالية في تلك المدينة (وربما في مدن أخرى في العراق ومصر والشام) ، ولكننا نعتقد أنها ارتبطت بحركة ازدهار عامة اقتصادية وقدر كبير من التسامح واتساع الأفق بمقاييس العصور الوسطى لهذين المصطلحين .

أما السبب الثاني فهو جراءة شعراء الحداثة واستجابتهم لاحتياجات العصر بجانب بحثهم الدائب وربما اليأس في تجاوز القيود الفنية الصارمة للشعر العربي الذي ورثوه كتركة مقدسة تمثل المصدر الأهم للغة العربية التي نزل بها القرآن من ناحية ، ومن ناحية أخرى تمثل وثيقة هامة في تاريخ العرب القبل وغير القبل بجانب مثلهم وتقاليدهم . ومن ثم فالخروج على عمود الشعر كان أشبه بالارتداد عن الدين عند الكثير .

وإذا دخلنا إلى الحديث عن السبب الثالث لانبثاق ذلك الأسلوب الأبرز للتجريب فهي الصدفة التي لم تكن تنجح في أداء دورها لولا السببان السابقان . والحديث عن تلك الصدفة يفتح الباب فوراً لعرض هذا الأسلوب الأبرز . كانت تلك الصدفة هي ليلة من ليالي الحياة الاحتفالية التي شهدناها بشار مع جارية مغنية لصديق له ، طلبت منه تسجيل تلك الليلة في شعره ليبدأ أسلوب جديد ، وربما نوع أدبي وليد ، قد يترك أثراً لا يمحو في تاريخنا الأدبي القديم كما سنرى .

ينقل لنا صاحب الأغاني هذه القصة . يحكى حماد بن اسحق عن أبيه قال : «كانت بالبصرة قينة لبعض ولد سليمان بن علي ، وكانت محسنة بارعة الظرف ، وكان بشار صديقاً لسيدها ومداحاً له . فحضر مجلسه يوماً والجارية تغني ، فسر بحضوره حتى سكر ونام ، ونهض بشار ، فقالت : يا أبا معاذ ، أحب أن تذكر يومنا هذا في قصيدة (*) ، ولا تذكر فيها اسمي ولا اسم سيدي ، وتكتب بها إليه ، فانصرف وكتب إليه :

(*) تحكى قصة عن الرشيد . حيث مر بجارية سكرى ، فرودها عن نفسها ، فقالت له : و غداً وفي الغد طلب انجاز وعدا فقالت له : أما علمت أن كلام الليل يمحوه النهار فطلب الرشيد من الرقاشي وأبي نواس ومصعب (شعراء الكوفة) : ليقل كل منكم شعراً يكون آخره «كلام الليل يمحوه النهار» ففعلوا الرقاشي قال قطعة آخرها :

إذا استجزت منها الوعد قالت «كلام الليل يمحوه النهار»
ثم انتهى مصعب مقطوعته :

فلما جئت مقتضياً أجابت «كلام الليل يمحوه النهار»
ثم أخير أبو نواس وحكى الأمر كأنه كان مع الرشيد :

وخود أقبلت في القصر سكرى ولكن زين السكر الوقار
وهز المشى أردافاً ثقالاً وغصنا فيه رمان صغار
وقد سقط الرداء عن منكبيها من تخميش وانحل الأزار
فقالت السوءد سيدي فقالت . «كلام الليل يمحوه النهار»

(العقد ج ٧ ص ١٠٤) واقترح الرشيد يشبه اقترح القينة ، ولكنهم يبنون النص على «كلام» نترى . وليس على أصوات شعرية .

- ١ - وذات دل كأن البدر صورتها
باتت تغنى عميد القلب سكرانا :
- ٢ - (ان العيون التى فى طرفها حور
قتلننا ثم لم يحيين قتلانا)
- ٣ - فقلت أحسنت يا سؤلى ويا أهلى
فاسمعينى جزاك الله احسانا :
- ٤ - (يا حبذا جبل الريان من جبل
وحبذا ساكن الريان من كانا)
- ٥ - قالت فدتك النفس أحسن من
هذا لمن كان صب القلب حيرانا :
- ٦ - (يا قوم أذننى لبعض الحى عاشقة
والأذن تعشق قبل العين أحيانا)
- ٧ - فقلت أحسنت أنت الشمس طالعة
أضمرت فى القلب والأحشاء نيرانا
- ٨ - فأسمعينى صوتا مطربا مزجا
يزيد صبا محبا فيك أشجانا
- ٩ - ياليتنى كنت تفاحة مفلاة
أو كنت من قصب الريحان ريحانا
- ١٠ - حتى اذا وجدت ريحى فأعجبها
ونحن فى خلوة مثلت انسانا
- ١١ - فحركت عودها ثم انثنت طربا
تشدو به ثم لا تخفيه كتماننا :

- ١٢ - (أصبحت أطوع خلق الله كلهم
لأكثر الخلق لي في الحب عصيانا)
١٣ - فقلت أطربتنا يا زين مجلسنا
فهاهنا أنك بالاحسان أولانا :
١٤ - (لا يقتل الله من دامت مودته
والله يقتل أهل الغدر أحيانا (١))

ان هذا النص الفريد يرويه لنا المغنى الأكبر اسحاق الموصلى (٢) ، وهذا يربط النص بالموسيقى والغناء ، ويكشف عن اعجاب اسحاق الموصلى به ، ونفهم من أنه لم يتعود رواية أشعار بشار أو الغناء بها ، وعلى العكس فقد تعود على مهاجمة بشار ومعه كل الشعراء المحدثين ولا سيما أبو نواس . فلماذا يروى اسحق هذا النص عن بشار اذا لم يكن معجبا به باعتباره جنسا أدبيا لا نظير له في الأدب السابق عليه .

كذلك هذا النص يثير مشكلة علينا أن نحلها أو على الأقل نقترح حلالها . اننا أمام خمسة أبيات مضمنة داخل النص . هل ضمنها بشار نصه اعتباطا أم أنها أصوات غنت بها القينة في الليلة التى طلبت تسجيلها بكاميرا الفيديو فى عصرها ، وهى الشعر ؟ ان الحل الذى أقترحه والسدى يفرضه علينا الأخذ بحرفية حكاية اسحق الموصلى للحدث هو أن الأبيات تمثل أصواتا غنتها الجارية فى هذه الليلة المشهودة التى خلدها النص حتى كتابة هذه الكلمات ، ولعله سيخلدها الى أبد الأبدى .

(١) الأغاني ج ٣ ص ١٦٦ - ١٦٧

(٢) سيئتي الحديث عن اسحق فى صفحات قادمة من هذا البحث لكننا عثرنا على مقطوعة من شعره يضمنها شعرا لغيره عن نمط مقطوعة بشار ، وأسلوب أبى نواس من بعد ، لكن التضمين غريب حيث يشغل مساحة أكثر من شطر وأقل من بيت . ويأتى التضمين فى أول المقطوعة التى تقول :
أئن تغنت للشرب للكرام (١) رد الخلى جمال الحى فاقترقوا)
وقيل أحسنت فاستدعاك ذاك الى ما قلت ويحك لا يذهب بك الخرق
وقيل أنت حسان الناس كلهم وأين الحسان ؟ فقد قالوا وقد صدقوا
فما بهذا تقوم الناديات ولا يثنى عليك اذا ما ضمك الخرق
ومن المفيد أن هذه الابيات نفسها تروى لابن المنذر العروضى وللأصمعى (الأغاني ج ٥ ص ٣٨٥)
وانتساب المقطوعة لأكثر من شاعر (مع ترجيحنا نسبتها لاسحق) تعنى انتشار هذا الأسلوب بعد بشار ، وان كانت قد ضاعت النصوص ، لسقوطها فى نظر المحافظين الذين يؤرخون للأدب .

ويأتى سؤال هام - لو قبلنا هذا الاقتراح على سبيل الافتراض ، لماذا غنت القينة خمسة أصوات مختلفة على خمسة أشعار من نفس الوزن ونفس القافية ؟ إن البيتين ٢ ، ٤ لجريز أما الأبيات الثلاثة الباقية ٦ ، ١٢ ، ١٤ فأولها لبشار تأكيداً والبيتان الآخران نظن أيضاً أنهما له . وعليه فنحن نتوقع أن بشار اقترح على القينة أن تغنى أشعاره على لحن البيت رقم (٢) وهو من الأصوات المائة المختارة في الأغاني ، ومثل هذا الكلام ينطبق على بيت جريز رقم (٤) الذى لم يرد في تلك الأصوات ، ولا أشك في أن مثل هذا البيت يهمل من المغنين في العصر العباسى الذى لم يترك شعراً في هذه الدرجة من الرقة والغنائية دون أن يغنيه ، ومع ذلك إذا كان وقد حدث إهماله فلا بأس أن يدخل في لحن البيت (٢) وهو بنفس الوزن والقافية .

فإذا كان الغناء قد تم هكذا بناء على اقتراح بشار على القينة أو حتى مجاملة من القينة لبشار ، فإن هذا هو السبب في سرور سيدها بحضور بشار . وكأن بشار يخطط لهذا النص يضمه أبياتاً لجريز وأخرى له يتم غنائها على صوت واحد ، وربما على ألحان مختلفة وضعتها القينة البارة المحسنة لأشعار بشار . وفي الحاليتين فإن الموسيقى هى صاحبة الفضل في خروج العمل الشعري هذا الى حيز الوجود فهى سابقة عليه ، وحافزة على نظمه .

كذلك يجدر أن نضع موضع الاعتبار وصف هذا النص - حسب حكاية اسحق - بأنه قصيدة . وهذا يعنى فوراً شكلاً مستحدثاً للقصيدة العربية ، يبدأ باللحن وبأشعار سابقة توزن عليها القصيدة . من الصحيح أن قصيدة المعارضة تنطبق عليها نفس القاعدة ، لكنه انطباق جزئى ، فلا تدخل الموسيقى في التخطيط لنظم قصيدة المعارضة . وهذا الشكل أيضاً مستحدث لتوفر عناصر أخرى فيه تنثير الانتباه . أولها هو الإهمال التام لعمود الشعر وأقسام القصيدة كما نعرفها ، وثانيها العلاقة بين الأبيات المضمنة وبين باقى أبيات القصيدة . أنها علاقة يتم اختلاقتها اختلاقاً فالوصول الى البيت المضمن يحدث وثباً واستطراداً لو استعملنا عبارة ابن سناء الملك المسمى في دار طرازه عند وصفه علاقة الخرجة في الموشح بما سبقها من أبيات . وثالث العناصر المشار إليها هو أن هذه العلاقة الوثبية تقوم على استعمال الأفعال الآتية :

- بين البيتين ١ ، ٢ ——— تغنى .
- بين البيتين ٣ ، ٤ ——— فاسمعينى .
- بين البيتين ٥ ، ٦ ——— قالت .
- بين البيتين ١١ ، ١٢ ——— تشدو .
- بين البيتين ١٣ ، ١٤ ——— فهات .

فكان ثلاثة أبيات على لسان «الفتاة القينة» بشكل صريح ومباشر ، بينما لدينا بيتان أيضا على لسانها بشكل غير مباشر بناء على طلب العاشق . ان العلاقة بين الأبيات المؤلفة وتلك المضمنة تشبه العلاقة التي تقوم بين البيت الأخير والخرجة في الموشحة الاندلسية ، وربما هي نفس العلاقة بين كل بيت وقفله ، فقد كانت في عدد من الموشحات تكرارا لعلاقة البيت الأخير والخرجة .

ان هذا النص يكاد يكون يتيما فيما بقي لدينا من شعر بشار . ولكن هذه التجربة الفريدة هل ذهبت هباء منثورا أو بدون صدى ؟ أظن أن صداها قد رن عبر الزمان والمكان ، قويا لا يكاد يتوقف أثره حتى اليوم . لكن يعني أن نفتش في أشعار بشار لنبحث عن صدى لها ولو كان واهنا .

ان عند استعراض السدى حفظ من أشعار الرجل لن نجد الا الصورة التي عهدناها في الصفحات السابقة عنه . آخر المحافظين الكبار وأول المحدثين وفاق الطريق أمامهم فهو الأب المنجب الذي تجمعت فيه كل مقدمات الحداثة في العصر الأموي وكل بقايا الأوائل . ولكننا سنفاجأ بمرثية له يقدم لها كتاب الأغاني هكذا «كان لبشار خمسة ندماء ، فمات منهم أربعة . وبقي واحد يقال له البراء ، فركب في زورق يريد عبور دجله فغرق ، وكان المهدي قد نهى بشارا عن ذكر النساء والعشق ، فكان بشار يقول : ما خير في الدنيا بعد الأصدقاء ، ثم رثى أصدقاءه بقوله (ثم يورد القصيدة (١)) . وهي قصيدة رثاء غير عادية بكل معايير التقييم، فهي لرثاء خمسة أصدقاء آخرهم مات قريبا من نظم القصيدة ، بل انه الحافظ المباشر لنظمها ، وهو آخر الخمسة الراحلين . اننا نتوقع موت الأصدقاء واحدا بعد الآخر على مدى زمنى متطاوّل لا يهم أن يكون عاما أو عشرة أعوام لكنها تجربة فاجعة تتكرر ، فيعمق الاحساس بها ، وعند التكرار الخامس للتجربة ، لا يبقى الا اعتباره الضربة قبل الأخيرة ، فسادس الخمسة هو بشار نفسه . ولهذا فان احساسه الفاجع سيكون ذاتيا فهو اذ يرثى أصدقاءه فهو يرثى نفسه في المقام الأول . ويدعم هذا الاحساس مروره بفترة من معاناة القمع الذي أنزلته السلطة عليه ، بحرمانه من حريته الفنية بمنعه من الغزل تحت التهديد بأقسى أنواع العقوبة .

وكما تستدعى آخر تجربة حياتية فاجعة ما قبلها من تجارب ، فان القمع الفني سيستدعى ما قبله من حرية فنية أبدعت قصيدة «وذا دل» تلك النونية القافية

(١) الأغاني ج ٣ ص ٢٢٤ - ٢٢٦ . وقد نقلها عن الأغاني محقق ديوان بشار ص ١٩٥ - ٢٠٠ (ج ٤) .

مع غيرها من ألوان الممارسة الفنية للحرية وهذان الاستدعاءان في تصويرى سيلتئمان في قصيدة تعد من فلتات الشاعر التى تسبق العصر وان كانت من صنع أحزانه : أنها قصيدة الرثاء هذه التى نتصور ان فيها صدى لنونية «وذات دل» ، وهو أبرز ما فى القصيدة من اثر تقنى واضح لعمل سابق لبشار ، ثم بعد ذلك تفترق تقنيه القصيدة عن أية مرتبة سابقة لها فى التراث العربى ، وربما عن كل قصيدة للرثاء فى العصر العباسى .

القصيدة هى :

- ١ - يا «ابن موسى» ماذا يقول الامام
فى فتاة فى القلب منها أوام
- ٢ - بت من حبها أوقر بالكأس
ويهفو على فؤادى الهيام
- ٣ - ويحبها كاعبا تدل بجهم
كعثبى كأنه حمام
- ٤ - لم يكن بينها وبينى الا
كتب العاشقين والأحلام
- ٥ - يا «ابن موسى» استقنى ودع عنك سلمى
ان سلمى حمى وفى احتشام
- ٦ - رب كأس كالسلسبيل
تعللت بها والأنام عنى نيام
- ٧ - حبست للشراة فى بيت رأس
عتقت عانسا عليها الختام
- ٨ - نفحت نفحة فهزت نديمى
بنسيم وانشق عنها الزكام
- ٩ - وكان المعلول منها اذاراح
شج فى لسانه برسام

- ١٠ - صدمته الشمول حتى بعينه
انكسار وفي المفاصل خام
- ١١ - وهو باقى الاطراف حيث به الكأس
وماتت أوصاله والكلام
- ١٢ - وفتى يشرب المدامة بالمان
ويمشى يروم مالا يرام
- ١٣ - أنفدت كأسه الدنانير حتى
ذهب العين واستمر السوام
- ١٤ - تركته الصهباء يرنو بعين
نام انسانها وليست تنام
- ١٥ - حن من شربة تعل بأخرى
وبكى حين سار فيه المدام :
- ١٦ - كان لى صاحباً فأودى
به الدهر وفارقت عليه السلام !
- ١٧ - بقى الناس بعد هلك ندامى
وقوعا لم يشعروا ما الكلام
- ١٨ - كجزور الأيسار لا كبد فيها
لباغ ولا عليها سنام
- ١٩ - يا «ابن موسى» فقد الحبيب على العين
قذاة وفي الفؤاد سقام
- ٢٠ - كيف يصفو لى النعيم وحيدا
والأخلاء فى المقابر هام
- ٢١ - نفستهم على أم المنايا
فأنامهم بعنف فناموا

٢٢ - لا يغيض انسجام عيني عليهم

انما غاية الحزين السجام

تنقسم القصيدة الى ثلاثة أقسام ؛ غزل ، وخمر ، وبكاء ! والأقسام الثلاثة رثاء بالغ الحزن . القصيدة كلها حوار الى ابن موسى يتداخل فيها الغزل والخمر تداخلا يجعل كلا منهما يؤدي الى الآخر ، فالغزل - ولا أخال الا أن الشاعر قد خلق في آفاق الرمز لطبيعة التجربة التي يعانيتها ، فهي ليست مناسبة ولا حدثا عابرا ولكنها تكاثف فاجعة الموت خمس مرات - يشير الى فتاة لا يستطيع الامام منعه من التشبيب بها ، انها الحياة التي يتعطش اليها ولكنها تولى عنه ، فبات يواسي ويهدأ «بالكأس» ومع ذلك فيهفو على فؤاده الهيام بها ، فيصرخ :

ويحها كاعبا تدل بجهم كعثنى كأنه حمام

وهذا البيت من أعجب الأبيات في السياق العام : «الرثاء» ، وفي السياق التركيبي الشعري ، حيث أنه :

٤ - لم يكن بينها وبينى الا كتب العاشقين والأحلام

وفي السياق الدلالي أيضا فتشبيه «زينة المرأة البارزة» - ويأتى البروز من دلالة : كاعب ، جهم ، كعثنى - بالحمام . فدخل الحمام تجرد من الثياب ومن كل شيء . فالدنيا تدل عليه بزيتها لكنه ان دخلها أو تمتع بها تجرد من كل شيء ، وأدرك قصر تلك التجربة . ورغم قصر هذا المرور ، فقد تدل الحياة عليه به فتحرمه ، فيحيا دون حياة . ومن ثم فالعلاقة وهم مثل كتب العاشقين والأحلام واستخدام الفعل «لم يكن ... الا» اشارة الى الماضي الذي اقتصر بالقصر (بالا) على وهم .

ومن ثم ينتهى الغزل بفعل الأمر «دع» مسبقا بفعل الأمر «اسقنى» والاول معطوف على الثانى فكأن الشرب خروج من الحياة لأنها «حمى» تحيط به السلطة من ناحية ، ومن ناحية أخرى فعند الشاعر «احتشام» بادراك فجعية الموت التي أخذت أصدقاءه جميعا وكأنها تقول له «جاء دورك» ! وهنا في النص لحظة تكاد تفسر من هو ابن موسى الذى توجه اليه القصيدة كلها . الفعل دع يأتى هكذا «دع عنك» ، وصاحب النص يريد «دعنى من» أو «دع عنى» وهنا ينطبق ابن موسى على الشاعر فالقصيدة مناجاة داخلية .

ويأتى قسم الخمر كاستجابة للأمر «اسقنى» ويبدأ :

٦ - رب كأس كالسلسبيل تعللت بها والأنام عنى نيام

والفعل «تعللت» المبني للمعلوم يرادف الفعل «أوقر» المبني للمجهول وكلاهما يتم بفعل «الكأس» سواء كانت معرفة تعريفاً أشبه بالنكرة في الغزل أو منكرة تنكيراً أشبه بالمعرفة هنا ، أما قوله «والأنام عنى نيام» فتترادف مع الشطرة الثانية من البيت رقم (٢١) .

نقستهم على أم المنايا فأنسامتهم بعنف فناموا

وإذا كان الأمر كذلك فالكأس رمز لأم المنايا ، وهو رمز بالغ الدقة فالكأس هنا «الأم» والخمر هي المنايا . والفتاة في الغزل هي بمعنى ما الأم فكأن الحياة هي «أم المنايا» وهي الكأس . ولهذا فالخمر تفعل معه شيئاً يشبه الحياة مرة والموت مرة أخرى . والحدثان متزامنان ، وفعل الحياة أزلّ ويفتح الشهية :

٧ - حبست للشرابة في بيت رأس عتقت عانسا عليها الختام

٨ - نفحت نفحة فهزت نديمي بنسيم وانشق عنها الزكام

والموت :

١٠ - صدمته الشمول حتى بعينيه

انكسار وفي المفاصل خام

١١ - وهو باقى الاطراف حيت به الكأس

وماتت أوصاله والكلام

وأما تزامن الفعلين فهو في البيت بين الموت والحياة :

٩ - وكأن المعلوم منها اذاراج

شج في لسانه برسام (١)

أما الأبيات من ١٢ - ١٥ ، فهي تؤكد ما سبق فالمال والدنانير تفنى في شرب الخمر ولا يبقى الا «السوام» أى بقايا الحياة أو الصحوة التي تسبق الموت وهي ترادف «يروم مالا يرام» أى يريد الحياة فيجد الموت وهو مالا يرام ، وهو أيضا يرادف الخلود فنحن نروم الخلود فلا نجد أنفسنا تروم الا الموت . أما تزامن الموت والحياة تمهيدا لانفراد الموت بنا :

تركته الصهباء يرنو بعين نام انسانها وليست تنام !

(١) الحالة تشبه أعراض الاحتضار .

ويصل بنا قسم الخمر من القصيدة الى علاقتها المباشر بالقصيدة النونية
«وذات دل» ، حيث ينتهى هذا القسم بالببيت :

حن من شربة تعل بأخرى (١) وبكى حين سار فيه المدام :

والفعل بكى (٢) هنا يرادف غنى أو قال أو أسمع (في نواح وتعدد) وهى نفس
الأفعال التى سبقت الأبيات المضمنة في نونه «وذات دل» . ويأتى بعد «بكى» الرثاء
المباشر الذى لا يختلف عن أى رثاء معروف في الشعر العربى والذى يبدأ بقوله :

١٦ - كان لى صاحبسا فأودي به الدهر وفارقت عليه السلام !

ولا يكاد يختلف الا في البيت :

٩ - وكأن المعلول منها اذاراح شج فى لسانه برسام

والاختلاف اليسير هنا يأتى من توجيه الحديث لابن موسى الذى بدأت
القصيدة موجهة اليه وانتهت هكذا مناجاة له . فكأن الخروج الى هذا الرثاء
المباشر بعد الفعل «بكى» كان وثبا واستطرادا ظاهريا مثل انقسام القصيدة

(١) من عناصر الرمزية «حن من شربة تعل بأخرى» فالشربة هنا موت واحد من ندمائه ، وتعل
بأخرى موت آخر ... وهكذا يأتى الحنين الى السابقين بموت اللاحق في تعميق لحدث الفاجعة . ويمكن
ويط الفعل «تعل» بالفعل «تعللت بها» (بيت ٦) فالفعلان يمكن أن تنطبق دلالتهما ومتعلقهما الذى
يعقب الباء ، وبهذا تحمل كلمة «كالسلسيل» دلالة تنبع من تصويتها وليس من معناها ، فالصوت
يوحى بالسلسل (حسب تأويل كامل للنص لا يتسع له المقام) .

(٢) يشبه استخدام «بكى» هنا استخدامها (بمعنى قال) في المقطوعة التالية لدعبل (الاعانى
ج ٢٠ ص ١٤٤) :

بكى لشتات الدين مكتتب صب	وفاض بفرط الدمع من عينه غرب :
وقام امام لم يكن ذا هداية	فليس له دين ، وليس له لب
وما كانت الأبناء تاتى بمثله	يملك يوماً أو تدين له العرب
ولكن كما قال الذين تتابعوا	من السلف الماضين اذ عظم الخطب
ملوك بنى العباس في الكتب سبعة	ولم تأتينا عن ثامن لهم كتب
كذلك أهل الكهف في الكهف سبعة	خيار اذا عدوا وثامنهم كلب
وانسى لأعلى كلهم عنك رفعة	لاسك ذو ذنب وليس له ذنب
لقد ضاع ملك الناس اذ ساس ملكهم	وصيف وأشناس ، وقد عظم الكرب
وفضل بنى مروان يثلم ثلعة	يظل لها الاسلام ليس له نعيب

وهنا يهجو المعتصم ثامن خلفاء بنى العباس . ونلاحظ أن لفظ «قال» حل في الدلالة محل لفظ
«بكى» في مطلع النص ، وانتقل البكاء من «المكتتب» الى السلف ، وأن عدد الأبيات التى جاءت بعده
حول موضوع النص بشكل مباشر قريب من عدد أبيات بشار وبنفس الأسلوب ، وأن اختلف نص
دعبل بأن المقدمة مباشرة الدلالة أيضا الا أنها لحت للمهجو فتصرح به بعد «قال» .

- أيضا ظاهريا - الى الثلاثة أقسام ، أما في العمق فان هذا القسم جعل الرمز في القصيدة حقيقة ماثلة ، وأشبه في ذلك الكورس في المسرح الاغريقي يعلق ويفسر ويفصل ليتصل ، وأظن هذا شأن الخرجة في الموشحة .

كان هذا شأن تجربة بشار مع الجارية وصداها في شعره ، تبقى نقطة تحتاج لتوثيق وهي كيف نعرف أن قصيدة الرثاء هذه قد جاءت بعد تجربة بشار مع الجارية المرصودة في القصيدة النونية «وذات دل» ؟ لا يمكن توثيق ذلك بحال بسبب أن أشعار بشار غير مرتبة تاريخيا ، ولكننا يمكن أن نقسم حياة بشار الى قسمين : قسم طويل متطاوّل مارس فيه حريته المتغزلة ، والقسم الآخر حرم فيه من الغزل . ومن الواضح أن نونية «وذات دل» تنتمي الى القسم الاول من حياته بينما ميمية الرثاء التي حللناها تنتمي الى القسم الثاني ، فهي بلا شك التالية والمتأثرة بسابقتها .

واذا كان صدى تجربة بشار السابقة محدودا في شعره الذي وصلنا ، فان صداها عند تلميذ له قد تجاوز الحد وصار مستشرياً في معظم شعره حتى تحول نمط نونية «وذات دل» عند أبي نواس - هذا التلميذ النابغة - الى نوع أدبي جديد في الشعر الغنائي العربي ، أو على الأقل الى أسلوب غلب على شعر ذلك الشاعر وحمله الى آفاق فيما أظن سوف تثمر ثمرتها فيما بعد في أرض بعيدة وجديدة هي الاندلس بعد انتكاسة التيار المحدث في الجيل التالي لجيل أبي نواس وأبي العتاهية ، وهما أهم شاعرين محدثين .

اننا نجد أن أبا نواس قد نظم - حسب احصائنا - ٥٣ مقطوعة وقصيدة على نمط نونية «وذات دل» . وفوق ذلك فان هذا النمط سيسرى كأسلوب عديد التجليات في معظم شعر هذا الشاعر . ونكاد نعثر على واحدة من هذه الاعمال الثلاثة والخمسين تعيد - بشكل ما - النونية حتى نكاد نحس بنفس الروح والأصوات داخلها ، واليكم هذه القصيدة النواسية التي استلهمت روح النونية وأسلوبها مع اختلاف هام يعمق التجربة ويتسع بها الى المدى الذي ربما ود بشار الوصول اليه (١) :

ومعتد بالذى تحوى أنامله من كأس منتخب لم يثنه الملل
لكن تحاجز عنها أن تعجزه بين الندامى فلا عذر ولا عليل

(١) الديوان م ٦٧٣ ص ٢٢٢ - ٢٢٣ .

نبيهته بعد ما حل الرقاد له
 فقلت : كأسك خذها ! قال محتجزاً :
 ثم استدار به سكر ، فمال به
 قد دبت الخمر سراً في مفاصله
 فلم أزل أتفداه وأرفعه
 حتى أفاق وثوب الليل منخرق
 فقلت : هل لك في الصبياء تأخذها
 حيرية كشعاع الشمس صافية
 فقال هات واسمعنا على طرب :
 فأحسننت فيه لم تحرم مواقعه
 ثم استهشت الى صوت تملحه .
 فما تماكنت عيني أن تبادرها
 فقال أحسننت ما تدعين ؟ قالت له :
 فطار وجدابها والخمر يأخذها
 « ان العيون التي في طرفها مرض »
 فخر معتجزاً مما ترادفه
 فاستخجلت فتبدى الورد يضحك في

عقداً من الشكر الا أنه شمل
 «حسبى الذى أنا فيه أيها الرجل»
 فقامت أسعى اليه وهو منجدل
 فمات سكرأ ، ولكن حاطه الأجل
 عن وهدة الأرض ، والنشوان محتمل
 وغار نجم الثريا واعتلى زحل
 من كف ذات هن ، فالعيش مقبّل
 يحيط بالكأس من لائلها شغل
 «ودع هريرة ان الركب مرتحل»
 والكأس في يدها في جوفها خلل
 «انا محيوك فاسلم أيها الطلل»
 دمعى وعاودها من دلهبا خبل
 «منكوسه لبق هذا هو المثل»
 وقال : هاتى ، فأنت العيش والأمل :
 فرجعته بلحن وقعه شكل
 منها ، وقلت لها أحسننت يا قبل !
 خد أنيق لها ، يا حبذا الخجل

والمشترك بين هذه القصيدة ونونية بشار أوضح من أن نشير اليه ويكفى أن كليهما ضمن نفس البيت لجريير مع اختلافين : أن أبا نواس أخذ شطرة واحدة دون البيت كله كما فعل بشار ، وأن هذا الأخير اختار رواية « ... في طرفها حور » بينما الأول اختار الرواية الثانية « ... في طرفها مرض » . ثم بعد ذلك ضمن أبو نواس شطرة واحدة وأولى أيضاً من الأعشى «ودع هريرة ... (١) » ومن الشاعر

(١) «ودع هريرة ... » من مدن معبد السبعة التي بناها عسيرة المرقى مثل الحصون السبعة التي فتحها قتيبة بن مسلم والى خراسان رغم استحالة اختراق حصونها - راجع الاغانى ج ٩ ص ١٣٧ . العقد ج ٧ ص ٢٣ .

الاسلامى القطامى «انا محيوك...» ، والشطرة الاخيرة المضمنة أظنها من شعر أبى نواس نفسه . ونحن نعرف أن فى شعر جرير المضمن صوتا ، كذلك «ودع هريرة» و «أنا محيوك» بهما صوتان مشهوران . أما شطرة أبى نواس فهى عنى مقياس الشطرة الثانية من «ودع هريرة» : «وهل تطيق فراقا أيها الرجل» .

ونحن لا نشك بعد اطراد الظاهرة التى بدأت عند بشار لدى شاعر هام وهو أبو نواس فى أن التجربة تهدف لضبط إيقاع الشاعر المحدث فى مواجهة لغته الجديدة التى انتزعها من الحياة اليومية وتحتاج لدرجة كبيرة من الدربة والتمرين ، وسواء عمد بشار لنظم نونيته «وذات دل» ، أو ساقه إليها حدث طارئ ، فإنه ان كان قد عمد فقد هداه تفكيره الى أسلوب لحل مشكلة الحداثة فى ضرورة البحث عن مصدر للإيقاع عند تخليهم عن لغة لشعر القديم بما تضح به صيغته الجاهزة من نغم وإيقاع ووزن ، وأما ان كان قد ساقه إليها الحدث الطارئ فإن هذا المغزى الكامن وراء هذا النظم الفريد لن يغيب عن ذهن بشار ، ولعلّه رأى فيه كشفا فذا . وهذا معظم شعر بشار .

وأما اذا تبدل ذهنه ولم ير هذا الكشف — ونحن للأسف ليس لدينا نموذج يرجح الأمر غير رثائيته الميمية المشار إليها — فقد رآه أبو نواس واتسع فيه .

وأما أهمية هذا الكشف عن وسيلة لضبط إيقاع الشاعر المحدث ، فهى ربط الموسيقى بنظم الشعر وحلولها محل عكاز الشاعر القديم أو نقرات أصابعه على جسم رنان أو دقات قدمه الضابطة فوق الارض والصوت الموسيقى كما يقول الجاحظ موزون بنفس تقطيع الشعر ، ومن ثم اضافة الموسيقى الى كلمات «البيت» أو الشطر المضمن بوزنه العروضى « هو تضعيف للقوة الإيقاعية الهادية للشاعر الناظم .

واذا كان هذا الضبط العروضى للشعر عن طريق الموسيقى قد اقتصر على بشار وأبى نواس ، فماذا فعل شعراء الحداثة الآخرون ؟ ثم ما أهمية ظاهرة تنحصر فى شاعرين ؟ اجابة هذين السؤالين قادمة فى مرحلة قادمة من هذا العمل ، لكن من المهم الآن الاعتزاز بهذه النتيجة الهامة ، وعدم نسيانها .

واذا افترضنا أن هذه القصيدة اللامية لأبى نواس هى محاكاة ومعارضة من نوع خاص لنونية بشار وليس من عقبة أمام هذا الافتراض كما سبق أن أوضحنا ، فهل ظل أبو نواس يدور فى فلك هذه المحاكاة عبر القطع الثلاثة والخمسين المشار إليها ؟ ان استعراض هذه الاعمال الشعرية الغزيرة العدد يحملنا على التوصل الى أن هذا الشاعر الفذ ، قد وصل الى الذروة فى اللعب بهذا الأسلوب فى اتجاهات

متعددة . فالملاحظ أن الأبيات المضمنة لا تقسم القصيدة الى مقطوعات متساوية ، وأيضا رغم أن هذا التقسيم غير عادل الا أنه غير واضح ، ولكي يتعدل هذا التقسيم ويتضح لابد أن تتساوى أبيات كل مقطوعة في العدد ، وأن يكون سنامها (ذروتها أو نهايتها) البيت المضمن ، بمعنى أن يرد البيت المضمن في أدوار على رأس عدد ثابت متكرر من الأبيات :

وأظن أن أبا نواس لم يضع هذا هدفا له لكنه بالضرورة مر بخاطره بعد تكرار الملاحظة فنظم قصيدة ذات مقطوعتين تؤمّن تكاد تشبه في بنيتها العميقة الصورة البدائية للموشحة الأندلسية ، تلك هي القصيدة .

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------|
| ١ - تعاتبنى على شرب اصطباج | ووصل الليل من فلق الصباح |
| ٢ - وما علمت بأنى أريحى | أحب من الندامى ذا ارتياح |
| ٣ - فرب صحابة بيض كرام | بهاليل غطارفة ، صباح |
| ٤ - صرفت مطيهم حيرى طلاحا | وقد مدت أساليب الرياح |
| ٥ - وقام الطل فوق شراك نعل | مقام الريش في ثنى الجناح |
| ٦ - الى حانات خمر في كروم | معرشة معرجة النواحي |
| ٧ - فأقبل ربها يسعى الينا | يهنىء بالفلاح وبالنجاح |
| ٨ - فقلت : الخمر ! قال : نعم ، وانى | بها لبنى الكرام لذو سماح |
| ٩ - فجاء بها تخب كماء مزن | وأنشأ منشدا شعر اقتراح : |
| ١٠ - «أتصحو أم فؤادك غير صباح | عشية هم صاحبك بالروح» |
| ١ - فبت لدى دساكره عروسا | بمذراوين من ماء وراح |
| ٢ - ودار بكأسنا رشأ رخيم | لطيف الكشح مهضوم الوشاح |
| ٣ - وقال أتبرحون غدا ؟ فقلنا : | وكيف نطبق بعدك من رواح |
| ٤ - فخاتلنا ، فأسكرنا ، فنمنا | الى أن هم ديك بالصياح |
| ٥ - فقمتم اليه ، أرفل مستقيما | وقد هيأت كبشى للنطاح |
| ٦ - فلما أن ركزت الرمح فيه | تنبه كالرقيد من الجراح |
| ٧ - فقلت بحق أبليك سهل | فلا تحوج الى سفح التلاحى |

- ٨ - فقال : لقد ظفرت فنل هنيئاً باسعاف وبذل مستباح !
 ٩ - فلما أن وضعت عليه رحلي تبدى منشداً شعر امتداح :
 ١٠ - أستم خير من ركب المطايا وأندى العالمين بطون راح»
 نلاحظ من قراءة هذه القصيدة :

أولاً : أنها قصيدة مقطوعة تتكون من مقطوعتين متساويتين تنتهى كل مقطوعة ببيت مضمن .

ثانياً : أن البيت السابق للمضمن يوطئ له بلفظ الانشاد .

ثالثاً : أن البيت المضمن أساس موسيقى (فهو صوت من أصوات الأغاني) يضبط عليه الشاعر ايقاعه ولنلاحظ على سبيل المثال الخاطف :

شطرة مضمنة : «عشية هم صحبتك بالرواح» .

شطرة ضبط : الى أن هم ديك بالصباح .

رابعاً : أن ذيل القصيدة وذروتها (وذروة كل مقطوعة) بيت مضمن مستعار دون خجل أو حتى شبهة اتهامه بالسرقه ، فقد اتهم النقاد أبا نواس بكثير من السرقات ، وغضوا النظر عن هذا التضمين الذى يفرض نفسه حللاً زلالاً ! .

وتتساعد تجربة أبى نواس فيدرك حلاوة أن يصير البيت الأخير من القصيدة مضمناً مستعاراً على لسان أحد الصبيان أو إحدى النساء فتكثر القصائد المنتهية ببيت (أو شطر) مضمن داخل الأعمال الثلاثة والخمسين المذكورة ، ليصل عدد القصائد والمقطوعات المنتهية بأكثر من شطرين (ثلاثة أشطار الى ستة) الى ٥ أعمال . ويتفنن في اختيار النهايات والتوطئة لها بالغناء الى حد يضعنا في جو شعبي احتفالي مليء بالموسيقى وآلاتها . ونضرب عدداً من الأمثلة (١) .

(١) ولما لاح ضوء الصبح عنا

وحرك عوده بدر وسيم

بصوت أخى الحجاز ، فهاج شوقى :

« لمن طلل برامة لا يريم »

(١) راجع المثل ١ - ٢٠ في آخر المقطوعات الآتية حسب تدرج أرقام الأمثلة بالتتابع .

٧٦٣ ، ٧٥٦ ، ٦٨٣ ، ٦٨١ ، ٦٧٥ ، ٦٧١ ، ٥٩٧ ، ٥٦٥ ، ٤ ، ٧ ، ٣٠ ، ١٣٩ ، ١٨٢ ، ٢٢٤
 ٢٣٩ ، ٢٨٨ ، ٣١١ ، ٣٣١ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٥٥ .

(٢) اسقنيها وغن صوتا لك الخير - أعجما :

« ليس في نعت دمنة لا ولا زجر أشأما »

(٣) وتغنى على المدام ثلاثا :

« أزجر العين أن تبكى الطلولا »

(٤) وحتى تغنى لاهيا متطربا

غناء عميد القلب نشوان ماحل :

« خليلي » عوجا من صدور الرواحل بجمهور حزوي فابكيا في المنازل

(٥) ثم احتسى مسرعا وغنى

بـخـسـروى له دلال :

« عيناك دمعاهما سجال »

كأن شأنيهما وشال »

(٦) هيفاء تسمعنا والعود يطربنا :

« ودع هريرة ان الركب مرتحل »

(٧) ثم تغنى وقد دارت بهامته

فما يكاد يبين القول ان نطقا

« ان الخليط أجد البين فافترقا وعلق القلب من أسماء ما علقا »

(٨) قالت : وقد جعلت تمايل لي :

كتمايل الماشى على الدف :

« وجهي اذا أقبلت يشفع لي وعذاب قلبك حسن ما خلفي »

(٩) فاشرب هديتي وغن القوم مبتدئا

على مساعدة العيدان والنساء

« لو كان زهدك في الدنيا كزهدك في وصلي ، مشيت بلا شك على الماء »

(١٠) كم قد تغنت ولا لوم يلم بنا :

« دع عنك لومي فان اللوم اغراء »

(١١) يغنى وما دارت الكأس ثالثا :

«تعزى بصبر بعد فاطمة القلب»

(١٢) حتى تغنى وما تم الثلاث له

حلو الشمائل محمود السجيات

«يا ليت حظى من مالى ومن ولدى أنى أجالس لبنى بالعشيات»

(١٣) ... حتى تغنى وقد مالت سؤالقه :

«يا دير حنة من ذات الأكيراح (١)»

(١٤) ... لا سيما ان شداك ذو نطف :

« يا دار أقوت بالثف من جدد ،

(١٥) لما تغنت والسرور يحثها :

» رحل الخليط جمالهم بسواد »

(١٦) وكل كندية قالت لجارتها

والدمع ينهل من مثنى ومن وحد :

«الهى امرأ القيس تشبيب بغانية عن ثاره وصفات النوى والوتد»

(١٧) رفع الصوت بالصوت

هاج للقلب ادكارا :

«صاح هل أبصرت بالخبتين من أسماء نارا»

(١٨) يحكى صداه مجيد الصوت اذ نطقت

منه اللغات على طبل ومزمار

«فذاك قبل نزول الشيب عادتنا لكننا نرتجى غفران غفار»

(١٩) ونغنى ما اشتهيناه من الشعر جهارا :

(١) « يا دير ... » أحد الأصوات المشهورة غناء المسدود (العقد ج ٧ ص ٣٩) .

«أسقنى حتى ترانى

أحسب الديك حمارا »

(٢٠) وغنى معلنا :

«يا من أضربه السهر عندى من الحب الخبر»

(٢١) فاحت برائحة ، قال العريف لهم :

« هل فى محلطنا دكان عطار »

والأمثلة السابقة تغنى عن كل كلام فى تصوير الجو الشعبى الذى تتميز به هذه الاعمال الشعبية ، واتكاء الشاعر عليها لضبط ايقاعه ، وهو أمر يتمثل فى اتخاذه من أبيات له يكررها المرة بعد المرة ضمن الابيات المضمنة ، وبعضها على وزن بعض الاصوات مثل صوت «أتصحو أم فؤادك غير صاح» الذى نسج على نظمه قصيدة « يا دير حنة من ذات الاكيراج (*) » ، والتي اتخذ مطلعها هذا شطرا مضمنا يضبط عليه . ومن مثل أشعار له لا أظن الا أنها كانت غناء شعبيا يردده الصبيان الذين يروى عنهم أبو الشمثيق وأمثالهم مثل قوله «أحسب الديك حمارا» ، وربما كانت حذاء من مثل قوله : «يا من أضربه السهر، عندى من الحب الخبر» . وقد يتجاوز الأغنية الشعبية الى المثل سواء كان مثلا عربيا أو أعجميا(١) ، وقد يأخذ بعض اللفظ العامى ويلفقه على ايقاع معلوم وأغلب الظن أن هذا اللفظ كان فقرة من أغنية شعبية مثل قوله «أرفق حبيبي ، أنت مستعجل» (٢) . وتوحى هذه العبارة أنها من كلام النساء أو من غنائهن . وأدخل فى ذلك العبارة التى ما زالت ترددها بنت البلد المصرية حتى اليوم «اليوم لى سنه ما مسنى بلل» (٣) ، كناية عن هجر زوجها لها فى الفراش فترة طويلة ، ومن المدهش أن الشاعر اذا توقف عن التضمين ، فسانه قد تعود أن ينهى الأغلبية الساحقة من قصائده بأبيات تعج بالظرف والرقّة والشعبية

(*) تبدأ هذه القصيدة القصيرة هكذا :

يا دير حنا من ذات الاكيراج من يصح عنك فانى لست بالصاح

مما يؤكد فكرة ضبط الايقاع ومحاولة تشكيل معجم صيغى خاص بالشاعر (م ١٩٧ الديوان) .

(١) راجع (بالديوان) المقطوعات ٥٧ (المثل الأعجمي) ، ١٢٢ ، ٧٣٧ (أمثال عربية) .

(٢) آخر المقطوعة ٧١٥ (بالديوان) .

(٣) آخر المقطوعة ٧٢٤

وتتمادى في غنائيتها ولو كانت غنائية حادة مكشوفة تستخدم لغة الصبيان في عرض الشارع مثل قوله :

ما زلت أجرى كلكل فوقه حتى دعا من تحته قاقا (١)

كان أبا نواس قد ربط شعره بالموسيقى والعامية بصفة خاصة كلام الصبيان والنساء ، ولكن الارتباط بالموسيقى ربطه أيضا بالتراث الشعري القديم كما ربطه - اذا صدق حدسنا حول محاكاته أو أخذه لأغان شعبية - بالتراث الشعبي العربي والأعجمي ولا سيما أنه يشير الى أصوات حجازية وأعجمية فيما يورد من أغان يضبط عليها شعره كما نرى في المثال ١ ، ٢ من أمثلة الأبيات المضمنة التي أوردناها . كما أننا قد أوشكنا منذ قليل لبيان اشارته الى تضمين أمثال عربية ، و «عجمية» على حد تعبيره . ونحن هنا يهمننا قيل كل شيء طبيعة علاقته بالموسيقى وبالجو الشعبي المتصل الى حد كبير بالنسوان والصبيان ، ثم عناصر أخرى شعبية بل ودينية فقد تمثل الصوت القرآني في جماله وإيقاعه وضمن مقطوعة صغيرة له من بيتين شيئا من آي القرآن الكريم (٢) :

وقرأ معلنا ليصدع قلبي والهوى يصدع الفؤاد الكليما

«أرايت الذى يكذب بالدي.....ن فذاك الذى يدع اليتيم» .

وهكذا يرتبط الشعر بلغة الحياة اليومية وإيقاع تلك الحياة المتمثل في الموسيقى من ناحية والنص القرآني الخالد ، الذى ان كان قد تمثله صراحة في هذه المقطوعة اليتيمة الا أنه قد سرى في شعره بصورة غير مباشرة (*) تماما كما فعل مع الحديث الشريف في نهاية مقطوعة له (٣) .

ان القلوب لأجناد مجندة لله فى الأرض بالأهواء تختلف

فما تعارف منها فهو مؤتلف وما تناكر منها فهو مختلف

فلم يترك عنصرا حيا الا لجأ اليه لخلق معجم لصيغ جديدة سعيًا وراء شعر جديد ظاهري المذهب فيما يبدو من قوله في مهاجمة الطلل - أيضا - في آخر قصيدة له (٤) :

(١) آخر المقطوعة ٦٢٥ (بالديوان) .

(٢) مقطوعة ٧٨٢ (الديوان) .

(٣) مقطوعة ٥٥٤ (الديوان) .

(*) انظر آخر المقطوعة ٧١٤ (الديوان) :

حسبى ونعم الوكيل والله - فى كل هذا

(٤) مقطوعة ٧٥٤ (الديوان) .

فعلام تذهل عن مشعشعة وتهيم فى طلل وفى رسم
تصف الطلول على السماع بها أفزو العيان كأنت فى العلم
وإذا وصفت الشيء متبعها لم تخل من زلل ومن وهم
ومن ثم فهو إذا نعت الرياض (١) :

لا أنعت الرياض إلا ما رأيت به قصرا منيفا عليه النخل مشتمل
فهاك من صفتى إذا كنت مختبرا ومخبرا نفرا عنى إذا سألوا
وعليه فهو ضد السلفية يصف ما يرى (بعينه وعين خياله) ويريد بلاغة جديدة
يراهما فى وصف الخمر :

صفة الطلول بلاغة القدم فاجعل صفاتك لابنة الكرم
والبلاغة الجديدة تقوم على المعاينة ومخالفة القيم المستقرة شأن كل جيل بعد
جيل (٢) :

أبدا ما عشت خالف دأب قوم بعد قوم
لأن صور الحاضر تتراكم فتحول دون رؤية صور الماضى فالتمسك بها وهم
بل لا شئ فالجهل بها والعلم سيان (٣) :

ألا لا أرى مثلى ما امترى اليوم فى رسم

تغص به عيني ويلفظه وهمى

أتت صور الأشياء بينى وبينه

فجهلى كلا جهل ، وعلمى كلا علم

ولهذا يبحث بوعى عن إيقاعه فى الموسيقى سواء كانت أعجمية أو حجازية ،
وفى إيقاع الواقع كما تراه عينه ، على مذهب الظاهرية ، متجاوزا التقليد بقدر ما
يمكنه ، وهنا كانت محاولته المحدودة فى مشاركة مع بشار وأبى العتاهية فى
الضرب عرض الحائط حينما بالعروض المستعمل ، بحثا عن سبيل فى العروض

(١) مقطوعة ٦٨٨ (الديوان) .

(٢) راجع المقطوعة ٧٥٢ (بالديوان) .

(٣) راجع المقطوعة ٧٥٨ (بالديوان) .

المهمل (١) وفي مخالفة البحور العروضية بعض المخالفة ، وأخيرا مطاردة إيقاع اللفظ العامي والأغنية الشعبية ، والقرآن الكريم والحديث الشريف .

وفي مجال إيقاع العناصر الثلاثة الأخيرة بحث أبو العتاهية عن إيقاع شعره في عملية تدريب شاقة بل ومذهلة نراها عنده في خطوتين . الخطوة الاولى : هي جمع المادة عبر الانغماس في ثقافة العصر ، وفي الحياة اليومية في الشوارع الخلفية اندماجا في المختلئين تارة ، وفي الحجامة تارة أخرى (٢) ، وربما مع الصبيان وبائعى الجرار زملاء مهنته القديمة ، ثم الخطوة الثانية تحويل هذه المادة المجموعة الى شعر لا يبتعد عن الحياة من ناحية ، ولا يبتعد عن إيقاع الشعر من ناحية أخرى (٣) . وقد نجح في ذلك عن طريقين : الأول الاكثار من الشعر (*) ، حتى كاد أن يكون كلامه كله شعرا لو شاء (٤) ، وانغمس في نظم أرجوزة كبرى سماها ذات الأمثال تحتوي على أكثر من أربعة آلاف مثل ، وأربعة آلاف بيت (٥) ، وهي أرجوزة مزدوجة . وهذه ظاهرة متكررة عند إبان بن عبد الحميد وغيره (٦) . وقالوا : «لو أن شعر صالح بن عبد القدوس وسابق البربري كان مفردا في أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هي عليه بطبقات ولصار شعرهما نواذر سائرة في الآفاق . ولكن القصيدة اذا كانت كلها أمثالا لم تسر ، ولم تجر مجرى النواذر ، ومتى لم يخرج السامع من شيء الى شيء ، لم يكن لذلك عنده موقع (٧)» . وسواء اتفقنا مع هذا القول من عدمه ، فقد دخلت العامة على نطاق واسع الى الشعر ، وانتظمت صيغا ، يتداولها الشعراء في الأجيال التالية وخلال ذلك تنمو هذه القصائد الطوال لتصير نوعا أدبيا من ناحية ، ومجرد أسلوب تعليمي عندما نظمت فيها العلوم من ناحية أخرى . وقد بدأ ذلك بالفعل إبان بن عبد الحميد ولحقه في ذلك الفزاري وآخرون ، وقد تطورت

-
- (١) راجع العصر العباسي الاول لشوقي ضيف ص ١٩٦ ثم راجع ص ١٩٥ ثم ص ١٩٨ ، ١٩٩ وأخيرا راجع هذا البحث ص ١٦٤ .
 (٢) الاغانى ج ٤ ص ٤٧ .
 (٣) راجع هذا البحث ص ١٥١ - ١٦٠ .
 (*) الاكثار من الشعر صفة للمحدثين حتى ان يشار زعم أن له ١٢ ألف قصيدة (الاغانى ج ٣) ودعبل يقول : «مكثت ستين سنة ليس من يوم ذر شارقه الا وانا أقول هيه شعرا» . (الاغانى ج ٢٠ ص ١٥١) .
 (٤) البيان والتبيين ج ١ ص ١١٥ ، ثم الاغانى ج ١٨ ص ١٧٣ .
 (٥) الاغانى ج ٤ ص ٣٦ - ٣٧ .
 (٦) شوقي ضيف العصر العباسي الاول ، دار المعارف القاهرة . ١٩٨٢ ، ص ١٩٠ - ١١١ .
 (٧) الجاحظ ، البيان والتبيين (تحقيق عبد السلام هارون) ط ٥ ، مكتبة الخانجي القاهرة ، ١٩٨٥ ج ١ ص ٢٠٦ .

الأرجوزة إلى أرجوزة ثلاثية الاضطار . وكما كانت تتغير القوافي بعد كل شطرين مصرعين -- إذا صح التعبير صارت تتغير كل ثلاث شطرات (١) ، وكأننا نتوجه مع التطورات السابقة نحو تطور جديد تتعدد فيه القوافي ، بشكل يطرأ في تلك القصائد الطوال ، ويرافق ذلك انقسام البيت الشعري إلى فقرات كأنقسام أغصان الموشحة وأقسامها ، بل الأقسام الجسيم على الأوزان القصيرة والمجزوءة والمسمطات القائمة على هذه الأوزان جعل من الاضطار مجرد فقرات قصيرة تكاد تقوم على تفعيلية واحدة كما نرى في المسمط الآتي لأبي نواس (٢) :

سلاف دن	كشمس دجن
كدمع جفن	كخمر عدن
طبيخ شمس	كلون ورس
ربيب فرس	حليف سجن
يا من لحاني	على زماني
اللهو شاني	فلا تلمني

ويلتقي تعدد القوافي مع قصر الاضطار مع البيت التقليدي في أن واحد داخل مقطوعة يتيمة . قد يكون لها نظائر في المستقبل عند اكتشاف تراثنا بشكل دقيق . عثر عليها شوقي ضيف ، تنسب لديك الجن هي (٣) :

قولى لطيفك ينثنى	عن مضجعي عند المنام
عند الرقاد/عند الهجوع	عند الهجود/عند الوسن
فسعى أنام فتنطقى	نار تأجج فى العظام
فى الفؤاد/فى الضلوع	فى الكبود/فى البدن
جسد قلبه الأكف على فراش من سقام	

(١) العصر العباسي الأول ص ١٩١-١٩٢ ، وجد ذلك من قبل في الرجز بكثرة ، ولكن ليس على مستوى القصيدة ، وإنما لدينا وفرة من الحدا أو غناء الآبار أو أغراض أخرى ذات ثلاث شطرات فقط موحدة القافية ، أما ظهور قصيدة تصبح وحدتها الثلاث شطرات تتكرر كل مرة بقافية مختلفة فهذا هو الجديد .

(٢) نقلنا هذا المسمط عن الشعر العباسي ص ١٩٩ - كذلك راجع ص ١٩٣ لمراجعة ما يكتبه شوقي ضيف عن التجديد في الأوزان والقوافي .

(٣) العصر العباسي الأول ص ١٩٩-٢٠٠ .

من قتاد/من دموع من وقود/من حزن
أما أنا فكما علم...ت ، فهل لوصلك من دوام
من معاد/من رجوع من وجود/من ثمن

النص شعر مقطوعى مثل الموشحات يتكون من أربعة مقطوعات كل مقطوعة تتكون من غص واحد طويل يمثل شعريا غير مصرع من شطرين ثم من قفل يتكون من أربع فقرات تتحد قافية الفقرة الاولى والثالثة منها بينما تختلف الثانية والرابعة . وأخيرا تتحد القوافي لكل من الغصن والقفل في كل المقاطع ، ومع ذلك فهى مع عناصر غزيرة قد تؤدى الى الموشحة ، لكنها ليست موشحة ، فقط تضيف ظاهرة تعدد الفقرات والقوافي بل وتعدد الأوزان داخل القصيدة الواحدة . وكل ذلك من نتائج الاتجاه المحدث الذى كتب له أن يرتد عن الحداثة عند الجيل الثانى بعد أبى نواس وأبى العتاهية ، لكى يشهد القرن الثالث انحسار موجة التقدم تدريجيا لينتهى عصر الاستقرار والازدهار فى بغداد التى ستتشغل بمشاكل تتصاعد كلما تقدم هذا القرن الثالث نحو نصفه الثانى . وهذا الجو الذى تعلق فيه طبقات الموالي والجند ، وتنقل الجيل بعد الجيل الى عداد النبلاء ، لم يعد هناك مجال لصعود الطبقة الدنيا الى أعلى فتتخسر الأرستقراطية وتغلق بابها ، ويعم الجهل الذى يحدثنا عنه الهمذاني فى مقاماته ، ليصل الى الصورة الرفيعة التى نراها فى مقامات الحريري بعد ذلك بقرن ، ويبقى الصراع الآن بين أجناس : فرس/ترك (بما فيهم الأكراد) / عرب . وهنا أمام سطوة الأرستقراطية وقادة الجند تضعف الدولة وينمو الاتجاه المحافظ فى الشعر ويظهر أبو تمام والبحترى ، فى ظل الفترة الأخيرة من مجد الخلافة العباسية ، لكنها الفترة الاولى لطغيان قادة الجند واستبداد الأرستقراطية . انها فترة مليئة بالتعقيدات ، لكن أيضا بالتعقيد والكلاسيكية . ابتعد الشعر عن العامية وعاد يجتر تراثه الصيغى القديم مضافا اليه التراث الصيغى المحدث ، الذى سيفقد بالضرورة حدائته فى الأجيال التالية ، ويكفى أن نصور محافظة هذا الجيل فيما يروى عن «أحمد بن سعيد الحريري من أن أبا تمام حلف ألا يصلي حتى يحفظ شعر مسلم وأبى نواس ، فمكث شهرين كذلك حتى حفظ شعرهما . قال : ودخلت عليه ، فرأيت شعرهما بين يديه ، فقلت له : ما هذا ؟ فقال : «اللوات والعزى ، وأنا أعبدهما من دون الله ! » (١) أما البحترى فقد كان يتشبه بأبى تمام فى شعره ويحذو مذهبه ،

(١) الأغاني ج ١٩ ص ٥٣ .

وينحو نحوه في البديع الذي كان أبو تمام يستعمله ويراه صاحباً وإماماً ، ويقدمه على نفسه ، ويقول في الفرق بينه وبينه قول منصف : ان جيد أبي تمام خير من جيده ، ووسطه ورديئه خير من وسط أبي تمام ورديئه (١) . وعموماً ، فقد جعل من أبي تمام الرئيس والاستاذ وأما البحتري فهو التابع له ، الآخذ منه ، اللائذ به ، نسميه يركد عند هوائه ، وأرضه تنخفض عن سمائه (٢) .

فأبو تمام يسير في ركاب المحدثين تابعا لهم ، والبحتري في ركاب أبي تمام . ولعل لهما في ذلك بعض الحق ، فهما أخذاً على عاتقهما بقاء تراث الحداثة على قيد الحياة ، لكنهما أوقفاً تياره الطموح لتغيير الواقع الشعري ، وقصره على الرضا بهذا الواقع والدوران داخله وإعادة مزج التراث البدوي بتراث المحدثين الحضاري (٣) فعاد تدريجياً للشعر عموده وضجيج ، وابتعدت عن لغة الحياة لغته نحو الجزالة والفخامة وارتفاع الصوت ، واستقر نهائياً على يدى الشعارين المتعاقبين أستاذاً وتلميذاً - ومعهما جيل من المولدين ، عروض الخليل ، وما يتبعه من فصاحة والتزام بالهيكل الموروثة . ولولا أن هذا ليس من شأننا في هذه الدراسة ، لأطلقنا في تفصيل ذلك . ولكننا فقط ألدنا لعودة الكلاسيكية في بغداد ، لكي نشير الى أن الحداثة التي تتلاشى في بغداد ستستمر مسيرتها ولكن بعد نفيها الى الأندلس .

(١) نفسه ج ١ ص ٣٩ .

(٢) نفسه ص ٤٠ .

(٣) يبدو ذوق البحتري البدوي فيما يروي محمد بن القاسم بن مهرويه : قال لي البحتري . دعيل بن علي أشعر عندي من مسلم بن الوليد ، فقلت له : كيف ذلك ؟ قال : لأن كلام دعيل أدخل في كلام العرب من كلام مسلم ، ومذهبه أشبه بمذاقهم . وكان يتعصب له (الآغاني ج ٢٠ ص ١٢٦) . واتجاه دعيل مفهوم فهو بشكل أو بآخر من جيل أبي تمام والبحتري وتلميذ للمحدثين (مسلم بن الوليد) يتجه نحو البدوية مبقياً عناصر حداثة (الآغاني ج ٢٠ ص ١٥٧ ، ص ١٨٥ ، ص ١٧٩) .

الفصل الرابع

الحداثة فى الموسيقى العباسية

فيما يبدو أن الغناء العربى قد نشأ فى المدينة وفى مكة ، أى أنه حجازى . ونقصد بالغناء هنا الموسيقى والكلمة معا يتم أدائهما ووضعهما على يد مغنين وموسيقيين محترفين . ومعنى ذلك أن الغناء قبل ذلك كان شعبيا وجماعيا مثل الغناء الذى تغنى به أهل المدينة عند استقبال النبى صلى الله عليه وسلم : «طلع البدر علينا» . ان هذا الحدث مثير ، ولكننا نحكيه بل ونعلم أولادنا تلك الاغنية بلحنها الشعبى ، دون أن يلفت نظرنا بل دون أن نسأل لماذا استقبل الرسول الأمين بالغناء ؟ انها المرة الاولى وأنا أسطر هذه السطور – التى التقت فيها الى عمق دلالة هذا الحدث ، ويزداد دور الغناء أهمية عندما يحتار المسلمون فى مكة وقد اعتراهم القلق بسبب علمهم بخروج الرسول من قريتهم دون علم بوجهته السرية . «قالت أسماء» : فمكثنا ثلاث ليال ، وما ندرى أين وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم ، حتى أقبل رجل من الجن من أسفل مكة ، يتغنى بأبيات من شعر غناء العرب ، وان الناس ليتبعونه ، يسمعون صوته ، وما يرونه حتى خرج من أعلى مكة وهو يقول :

جزى الله رب الناس خبر جزائه رفيقين حلا خيمتى أم معبد
هما نزلا بالبر ثم تروحا فأفلح من أمسى رفيق محمد
ليهنا بنو كعب مكان فتاتهم ومعهما للمؤمنين بمرصد

... فلما سمعنا قوله ، عرفنا حيث وجه رسول الله صلى الله عليه وسلم ، وأن وجهه الى المدينة (١) . فالغناء اذن قديم ومهم جدا فى الحياة الاجتماعية فى المدينتين مكة والمدينة ، بل وفى الحياة الدينية . وهو غناء له شعر مخصوص «شعر غناء العرب» أو قل له ألحانه التى يحفظها الناس ويحفظون كلماتها ، وعلى ضوء اللحن يطورون الكلمات للمناسبة يضيفون اليها ويحذفون منها .

(١) ابن هشام ، السيرة النبوية (صبط طه عبد الرؤوف سعد) بيروت ، بدون تاريخ ، ج ٢ ص ٩٥ - ٩٦ .

وانتقال العرب من هذا الغناء الشعبي (الذي يحمل أدائه نوقته الموسيقية معه ، فنحن نحفظ «طلع البدر علينا» بلحنها أو قل بأنغامها الأولى) الى ما يطلق عليه ككتاب الأغاني «الغناء المتقن» أو ما نسميه اليوم الغناء المحترف قد تم متأخرا ، وبعد البعثة بكثير ، وما سبقه من غناء فردى سيكون غناء فرديا تلقائيا على عزف الأوتار الصوتية ، دون مساعدة آلات على الإطلاق ، أو بمساعدة آلات بدائية مثل الطبل والناي . ولعل الأعشى كان واحدا من هؤلاء المغنين حيث أطلق عليه صناجة العرب ، واشتهر النابغة الجعدي بالغناء (*) .

وأول محاولة لتطوير هذا الغناء الفردي يبدو أن صاحبها هو مطرب المدينة طويس ، وربما شاركه في ذلك ابن مسحج ، فالتواريخ ليست واضحة ، ولكننا سنجد أن الملحنين الذين صنعوا الغناء العربي في الحجاز كلهم متعاصرون .

وقد حاول المؤرخون وربما هؤلاء المطربون بأنفسهم -- خلق جو اسطوري يحيط بهم تخنثا من ناحية ودعابة من ناحية أخرى . وقد يكون لهذا الجو قدر من الصحة أو الكذب لكن له دلالة الكبرى باعتباره رؤية الناس والاختباريين بل والمغنين أنفسهم لظاهرة الموسيقى والغناء ومحترفيهما .

يقول طويس عن نفسه «أنه ولد يوم قبض رسول الله صلى الله عليه وسلم وفطم يوم مات أبو بكر ، وختن يوم قتل عمر ، وزوج يوم قتل عثمان . وولد له يوم قتل علي رضوان الله عليهم أجمعين ... وقيل : أنه ولد له يوم مات الحسين بن علي عليهما السلام» (١) .

ما دور هذا المطرب الذي تكاد تلك الصدف أن تجعل منه المسيح الدجال ؟ لعله دور ضخم جدا ، فهو «أول من غنى بالعربي بالمدينة» ... وكان لا يضرب بالعود . انما كان ينقر بالدف (٢) « والدف آلة الايقاع في الموسيقى العربية القديمة ، ولهذا كان هذا الرجل هو أول من تغنى بالمدينة غناء يدخل في الايقاع (٣) . ويصفه

(*) أننى أتصور أن انشاد اسعر في القديم . لم يكن الا محاولة لاقامة وزنه بلون من الغناء . وان العرب الذين ابتدعوا تجويد القرآن ، وقراءته غناء ، لم يفعلوا ذلك من فراغ ، بل انهم طوروا شيئا من انشادهم الكلام الموزون ليناسب النص المقدس وتحليل . ومن ثم لم يريدوا ان يختلط هذا -- ولو على سبيل الشبهة -- بقراءتهم المغناة للنص الكريم . فأوقفوا انشاد الشعر بالأسلوب القديم ولعلهم نقلوه الى شيء من فهامة الخطابة ، وطننتها كما كان ينشد في النصف الاول من هذا القرن .

(١) الأغاني ج ٣ ص ٢٧ .

(٢) نفسه ج ٣ ص ٢٧ ، ٢٩ .

(٣) نفسه ص ٢٩ . ولعل دخول غنائه الايقاع هو ما قصد به «العربي» في قول «أول من غنى بالعربي» ، أو لعله أراد صفة لالة ما . عموما العبارة غامضة .

صاحب الاغانى فى ترجمة أخرى له بأنه أول من غنى الغناء المتقن من المختلئين (١) ويقال أنه أفضل من غنى بالهزج وكان أول غنائه فيه ، حتى ضرب به المثل فى اعادة هذا الغناء بقولهم «أهزج من طويس (٢)» .

والخطوة الثانية على يد ابن مسحج ، ويبدو أنها متأخرة قليلا عن طويس أو معاصرة ، فقد بدأ فى عصر خلافة عبد الله بن الزبير . وأيضا ارتبط تعلمه الغناء بكارثة كبرى فقد احترقت الكعبة ، وأحضر بن الزبير عمالا من الروم والفرس لبنائها ، فكانوا يتغنون بالحانهم فأخذ عنهم ما أعجبه من تلك الألحان ووفقها مع الشعر العربى . وهكذا نقل غناء الفرس الى غناء العرب ، ثم رحل الى الشام وأخذ ألحان الروم والبريطية والاسطوخوسية ، وانقلب الى فارس ، فأخذ بها غناء كثيرا ، وتعلم الضرب ، ثم قدم الى الحجاز ، وقد أخذ محاسن تلك النغم ، وألقى منها ما استقبه من الذبرات والنغم التى هى موجودة فى نغم غناء الفرس والروم ، خارجة عن غناء العرب ، وغنى على هذا المذهب ، فكان أول من أثبت ذلك ، ولحنه ، وتبعه الناس بعد (٣) .

ويأتى جيل من كبار الملحنين والمغنين يأخذ بيد الموسيقى والغناء وتصبح أصواتهم — كما سنرى فى كتاب الأغانى فى كل صفحة — أشبه بالمعلقات فى الشعر الجاهلى وأشهرهم معبد والغريص وابن سريج وابن محرر وابن عائشة . ويتلمذ على معظمهم بونس الكاتب (٤) فيكون أول من دون الغناء . فحفظ تراثا كبيرا من الضياع كما نتوقع فمثل علامة كبرى فى طريق تطور الغناء العربى الذى ما يزال شابا يافعا حديث النشأة . والعلامة الكبرى القادمة هى : آل الموصلى وال المهدي . فى ظل الفريقين انتعش الغناء وانطلق عنصر الابتكار والتقدم فى الموسيقى الى مدى بعيد سيصطدم بجدار الكلاسيكية والتحجر والقيود ، تماما كما اصطدم الشعر حسبما رأينا فى الصفحات الأخيرة .

من هم آل الموصلى ؟ القصة تبدأ بمؤسس هذه الأسرة النبيلة الدور فى تاريخ الثقافة الاسلامية والعربية ؛ انه ابراهيم الموصلى (٥) ! .

يحكى حماد بن اسحق عن أبيه قال : «أسلم أبى الى الكتاب فكان لا يتعلم شيئا ، ولا يزال يضرب ويحبس . ولا ينجح ذلك فيه ، فهرب الى الموصلى وهناك

(١) نفسه ج ٤ ص ٢١٩ .

(٢) نفسه ص ٢١٩ . ج ٣ ص ٢٨ .

(٣) نفسه ج ٣ ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ .

(٤) نفسه ج ٤ ص ٢٩٨ .

(٥) ابراهيم الموصلى عاش فى الفترة من ١٢٥ - ١٨٨ .

تعلم الغناء (١) . « أما «سبب طلبه الغناء أنه خرج الى الموصل ، فصحب جماعة من الصعاليك ، كانوا يصيبون الطريق ويصيبه معهم ، ويجمعون ما يفيدونه ، فيقصفون (*) ويشربون ويغنون فتعلم منهم شيئاً من الغناء وشدا ، فكان أطيبهم وأحذقهم ، فلما أحس بذلك من نفسه ، انتهى الغناء وطلبه ، وسافر الى المواسع البعيدة فيه » (٢) . أما سبب تسميته بالموصل ، فطبقاً لرواية ابن خرداذبة «أنه كان اذا سكر ، كثيراً ما يغنى على سبيل الوله :

أنا جت من طرق موصل أحمل قلل خمرياً
من شارب الملوك ، فلا بد من سكرياً (٣)

ان الرجل قد صحب الصعاليك ، فتعلم أغانيهم الشعبية وتلك لا شك أغنية من أغانيهم . وتعلمه «الغناء المتقن» بعد ذلك سيدفع بروح الحداثة الى الغناء العربي بعد أن استقر على ترديد أصوات عمالقة الغناء في مكة والمدينة . وقد طالت اقامته في الموصل وتزوج هناك من امرأتين فارسيتين من نفس جلدته هما دوشار وشاهت أم ابنه العبقري اسحق (٤) . وفي الموصل أخذ الغناء العربي والفارسي (٥) . وقد قال الشعر المحدث (**) ومنه ما قاله في زوجته دوشار (٦) .

(١) الاغانى ج ٥ ص ١٥٦

(*) القصف هو الرقص مع الجلبة .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه ص ١٥٦ - ١٥٧ .

(٤) نفسه ص ١٥٨

(٥) نفسه ص ١٥٨ ثم ١٥٩ .

(**) كان يسلك طرق الصعلكة بحثاً عما كان يبحث عنه شعراء الحداثة فهو يقول «دخلت الرى فكنت ألف فتيانا من أهل النعم ، وهم لا يعرفوننى ، فطال ذلك عى الى أن دعانى أحدهم ... فأخرج حاربه ... فتغننت ، فرأيتها صالحة الأداء كثيرة الرواية .. فدعوت بعود فلما جىء به اندفعت فغنيت صوتى في شعرى .

أنا بالرى مقيم فى قرى الرى أميم

وكذلك يقول : «كنت في شبابى لازم أصحاب قطر بل وبارى وما أشبه هذه المنازل ، فاتخذ فيها الخمار اللطيف ... فجئت الى بارى يوماً ، فلقيني خمارى ، فقال لى يا اسحق عندى شيء من نابتك (خمر بنا سبك) وكنت قد عملت لحنى هذا .

اشرب السراج وكن فى شربك السراج وقورا
فاشرب السراج رواحا وظلاما وبكورا

(راجع الاغانى ج ٥ ص ١٨٨ ثم ص ١٩٧) .

وابراهيم يجعل في النصر الثانى كلمة «لحن» بمعنى «صوت في شعر» طبقاً للنص الاول . والحداثة واضحة في شعر النصين . ومن شعره المحدث الواضح ما قاله في مرضه :

مىل والله طبيبى من مقاساة الذى بى
سوق أنعى عن قريى لسعدو وحبيبي

(الاجانى ج ٥ ص ٢٥٣) .

(٦) نفسه ص ١٥٨

دوشار يا سيدتى يا غايتى ومنيتى
ويا سرورى من جم ... يع الناس ردى سنتى

وعندما ارتفع شأنه وجالس الخليفة المهدى ، وكان هذا لا يشرب فأرادَه على ملازمته وترك الشراب ، فأبى عليه ذلك ، وكان اذا جاءه جاءه منتشيا ، فغاضه ذلك منه ، فضربه وحبسه - فى الحبس . وعندما أخرجه من الحبس عاتبه على الشراب والتبذل فى بيوت الناس ، فقال له : يا أمير المؤمنين ! إنما تعلمت هذه الصناعة للذتى وعشرتى لاخوانى . فأعاده للحبس (١) . وخرج فى عهد الهادى ، وقد حبسه الرشيد أيضا وأطلقه .

وخلال رحلة ابراهيم مع الكتابة والقراءة فى الحبس يثقف نفسه حتى صار رجلا مفوهاً ، ان خطب أجزل ، وان كتب رسالة أحسن ، وان قال شعرا أحسن (٢) وقد وصف بأنه جد الغناء العربى ، وهو أول من وقع بالقضيب ، حيث كان يمسك بيده قضيباً فى أثناء الغناء ، وجعل ينقر به نقرأ يرافق به غناء المغنين وعزف العازفين (٣) ولعل هذا القضيب هو أصل العصا المايستراالى الذى يقود به المايسترو فرق الاوركسترا الغربية اليوم . وقد حرص على نشر الغناء والموسيقى فى بيوتات أعيان الخلافة ، « فلم يكن الناس يعلمون الجارية الحسناء الغناء ، وانما كانوا يعلمونه الصفر والسود ، وأول من علم الجوارى المثنعات كان (ابراهيم الموصلى) ، فانه بلغ بالغناء كل مبلغ (٤) » فكان يشتري القيان ويعلمهن الضرب والغناء ، ثم يبيعهن (٥) . وهو فوق ذلك أستاذ أولاد الخلفاء العباسيين ، وعلى رأسهم تلميذه النابغة ابراهيم بن المهدى (٦) . وقد تجاوز ذلك الى تعليم أبناء الاعيان والأغنياء لحصافته فى رفع مقام الغناء والمغنين (٧) .

وقد وصلت عبقريته حداً جعل ابنه ينسب اليه تلقى الالهام من الجن (٨) . ومع ذلك فقد خالفه بسبب اتجاه الابن الى الكلاسيكية ، وتمجيده لها فكان ينكر عليه معارضة القدماء ، أو عمل أصوات فى أشعار تغنوا بها ، فكان يلوم أباه

(١) نفسه ص ١٦٠ . كان ابراهيم بن المهدى يردد مثل هذه العبارة .

(٢) نفسه ص ١٧٠

(٣) عل العسير العامل ، الغناء فى الاسلام مؤسسة الأعلى ، بيروت ، ١٩٨٤ ، ص ١٢١

(٤) الاغانى ج ٥ ص ١٧٠

(٥) الغناء فى الاسلام ص ١٢٠

(٦) راجع الاغانى ج ٥ ص ١٧٣ - ١٧٤

(٧) نفسه ١٩٠ - ١٩١

(٨) نفسه ١٩٣ - ١٩٤

ويرى في الشعر متسعا . وتقوم منافرة بين الابن والأب تنتهى بانتصار الأب ، فيلطمه لكمة ما مر به مثلها منه قط . ويسكت بعد ذلك فما أعاد عليه حرفا ، ولا راجعه بعد ذلك في هذا المعنى (١) .

وفي عهد ابراهيم يتم ما بدأه الأولون من تعريب الغناء الى تعريب آلات الغناء ، ولابراهيم علاقة ما بذلك ، فهو يحتضن زلزل ويتزوج أخته ولا يغنى الا على ضربه ، وزلزل هذا أول من اخترع العيدان الشبابيطة (*) ، وكانت قديما على عمل عيدان الفرس ، فجاءت عجبا من العجب (٢) .

ولا شك أن ابراهيم عاصر عددا لا بأس به من كبار المغنين والملحنين فكان أستاذهم ، وفي خبر للأغانى يبدو ظهور غناء كورالى وعزف جماعى يثير الانتباه «زار ابن جامع ابراهيم الموصلى ؛ فأخرج اليه ثلاثين جارية فضربن جميعا طريقة واحدة ، وغنين ، فقال ابن جامع : فى الأوتار وتر غير مستو ؛ فقال ابراهيم : يا فلانه شدى مثناك . ، فكانت (عجيبة) فطنة ابن جامع لوتر فى مائة وعشرين وترا غير مستو ، (وأعجب منها) فطنة ابراهيم له بعينه (٣) » .

فاذا جمعنا هذا الخبر مع تربيته للقيان بأعداد كبيرة ، ثم مع اتخاذه للقضيبة نطن أنه مخترع الكورال موسيقى وغناء . والخبر السابق يكشف عن أستاذية ابراهيم لابن جامع .

وأستاذية ابراهيم دفعته الى أسلوب التجريب فى الموسيقى ، كما فعل الشعراء المحدثون فى الشعر ، وهذا ما أحقق عليه ابنه اسحق ذا الميول السلفية المحافظة .

ولا نشك فى أن هذا التجريب هو الذى هدى ابراهيم الى ابتداء الغناء الجماعى السابق الإشارة اليه بجانب استعمال العصا المايستراالى ثم افتتاح ما يشبه المدرسة لتعليم الموسيقى والغناء ونشرهما بين الناس ابتغاء ارتقاء الفن وأهله .

كما ابتدع الألحان الماخورية ، فافتتن بها الناس أشد الفتنة ، وكان ابراهيم يلقي الاصوات الماخورية على الجوارى ، فتضاعف ثمنهن وقد ارتبط هذا الاختراع بالأسطورة ، فقد علمه له ابليس تارة وشيخ مشوه فى المنام تارة أخرى ، وقد

(١) نفسه ص ١٨٧ ثم ص ١٩٩ - ٢٠٠

(*) يبدو أن هذه العيدان هى بداية العود العربى يصنع على هيئة شبوط ، والشبوط نوع من السمك شكله يقترب من شكل العود الحالى .

(٢) نفسه ص ٢٠١ - ٢٠٢ . ثم ص ٢٢٧ - ٢٢٨

(٣) نفسه ص ٢٤٣

ارتبط هذا الاختراع بشعر ذى الرمة (١) حتى أن إبراهيم طلب من الرشيد أن يقطعه (*) الغناء بشعر ذى الرمة بين يديه دون كل المغنين ففعل (٢) .

والغناء الماخوري حمل هذا الاسم المميز له طبقا لطبيعة ايقاع خاصة ، وهى الايقاع الأحادى فانه أجزاء لسائر الايقاعات باعتبار مذكور (٣) ، وهو أن تخيل كل نقرة منه مقطعا بشرط أن يحاكي هذا التخيل أثناء الضرب لشدة ضرب الناقرة ، وابرار النقرة ، فيملأ طنين كل نقرة المسافة الزمنية بين النقرات ، فتصير في الأذن كل نقرة مقطعا (٤) .

كما أنه فيما يبدو أنه توصل الى تقطيع للشعر جديد (٥) عند تركيبه على الألحان فالبيت :

نعم عوننا على الهموم ثلاث مترعات من بعدهن ثلاث
يصير طبقا لما أمكننا تخمينه لابتسار النص :

نعم عوننا على الهموم ثلاث مترعات / من بعدهن ثلاث
وإذا صح ذلك ، فهو تمهيد لدنى للموشحات ، ولا سيما أن اللحن كان يسبق اختيار الشعر في غنائه الماخوري ، ثم أن إبراهيم كان يتناوب في غناء الصوت الواحد مع غلامه زيد ، فهو يغنى بيتا وغلّامه بيتا آخر من المقطوعة الشعرية المغناة (٦) اننا أمام موسيقار محدث مبتدع لا يخلو عمله من معارضة القدماء . وأداء أصواتهم والتشبه بهم بالتغنى بأصوات له في نفس الاشعار التى تغنوا فيها : فهو بين الموسيقيين أشبه ببشار بين الشعراء ؛ التمكن من القديم وفتح طريق الحديث (٧) ، أمام الجميع فيما يبدو ما عدا ابنه اسحق ، الذى أقفل - أعجابه

(١) راجع الغناء في الاسلام ص ١٢٤ ، ثم أخبار ذى الرمة الاغانى ج ١٨ ص ٤٨ - ٥٢ (ذكر خمر إبراهيم في هذه الأصوات الماخورية) ثم الاغانى ج ٥ ص ٢٢١ - ٢٢٧ .

(*) كان طلبا غربيا من ابراهيم فسأله الرشيد كيف يجعل من هذا الشعر اقطاعية له . فقال له أن تعطى العهد والميثاق الا تثيب أى مغن فيه أمامك ، ففعل الرشيد راجع الهامش القادم . (٢) الاغانى ج ٥ ص ٢٣٨ - ٢٣٩

(٣) أبو منصور الصنين بن زيلة الكافى في الموسيقى (تحقيق : زكريا يوسف) . دار القلم ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٦٣ .

(٤) نفسه ص ٤٨ وهذا يذكرنا بالموتح الأقرع .

(٥) الاغانى ج ٥ ص ٢٢٤ - ٢٤٥

(٦) نفسه ص ٢٢١ . وهكذا نتصور غناء الموشحات أغصانا فاقفالا .

(٧) هناك اشارة يتيمة في ترجمة ابراهيم الموصلى في الاغانى للموسيقى المحدثه تبرر لنا استعمال صفة الحديث والمحدث في مجال الموسيقى (الاغانى ج ٥ ص ٢١٠) كذلك يرد ص ٢٧٠ عن يحيى المكى « ... ألف كتابا جمع فيه الغناء القديم ، ولحق فيه ابنه الغناء المحدث الى آخر أيامه » .

بالقديم ، والتععيد له - ما فتح أبوه أمامه من طريق جديد . فما هو دور اسحق هذا الابن المرتد عما أحدث أبوه ؟ .

تكاد أخبار اسحق ابن ابراهيم الموصلي في كتاب الاغانى أن تلحقه بالمعجزات ، ومع ذلك فنحن سوف نتحرى من أمره ما يتعلق بمحاولة للإجابة عن هذا السؤال . اسحق شخصية متعددة الجوانب ، فهو شاعر وناقد ، وهو في شعره محدث ، وفي نقده قديم عنيف العداوة ضد الحداثة والمحدثين في الشعر والموسيقى جميعا . ولهذا عندما يتحدث عن نفسه شاعرا ، يأتى بشهادات كلاسيكية . فهو يحدث عن نفسه :

«أنشدت أعرابيا فهما لي ، فقال : أقفرت (*) والله يا أبا محمد ؛ قلت : وما أقفرت ! قال : رعيت قفرة لم ترع من قبلك يريد أبدعت (١) » . ثم يحكى عن نفسه . «رأيت في منامى كأن جريرا ينشد شعره وأنا أسمع منه ، فلما فرغ أخذ بيده كبة شعر فالحاها في فمى فابتلعها ؛ فأول ذلك بعض من ذكرته له ، أنه ورثنى الشعر (٢) » قال يزيد بن محمد : وكذلك كان ، لقد مات اسحق وهو أشعر أهل زمانه (٣) » والشهادتان من أعرابى بدوى ومن فحل من الأوائل ، ومع ذلك «فلا وعى» الرجل ينسبه للحداثة فكونه أقفر ، يعنى اتيانه بما لم يسبق اليه ، وهذه من أهم خصائص الحداثة ، ثم ان بذور الحداثة لا شك في ذلك - ترجع الى جرير الذى يغرف من بحر ، ويتعلق بأهداب شعره كل من بشار ، وأبى نواس - كما رأينا في الصفحات السابقة - يضمناهما في قصائدهما الفريدة التشكيل القائمة على اللحن : صوت موسيقى في شعر جرير خاصة (أو غيره عامة) .

وتتوالى الشهادات على لسان اسحق فقد «قال اسحق في ليلة من الليالى :

هل الى نظرة اليك سبيل يروى منها الصادى ويشفى الغليل
ان ما قل منك يكثر عندي وكثير ممن تحب القليل

قال لما أصبحت أنشدتهما الأصمعى ، فقال هذا الديباج الخسروانى ؛ هذا الوشى الاسكندراني لمن هذا ؟ فقلت له : انه ابن ليلته ؛ فتبينت الحسد في وجهه .

(*) يحكى اسحق أنه روى بعض الأعراب شعرا (ثم يورد الشعر) فقال له بعد الاستماع للشعر : أفليت والله يا أبا محمد ؛ فقلت له : وما أفليت ؟ قال : رعيت في فلاة لم يرعها أحد قبلك . (نفسه ص ٤٠٣) .

(١) نفسه ص ٢٧٦

(٢) نفسه ص ٢٧٤

(٣) نفسه .

وقال : أفسدته (*) ! أما أن التوليد فيه لبيان (١) . ولا نشك في أن قول الاصمعي بالتوليد ، لا يعدو الحقيقة التي يريد أن ينكرها اسحق . ثم يعود اسحق للقول : «أنشدت أبا الأشعث الأعرابي شعرا لى ، فقال : والذى أصوم له مخافته ورجاؤه ، أنك لمن طراز ما رأيت في العراق شيئا منه ، ولو كان شباب يشتري لأشتريته لك ولو بأحدى يدي ، وإن في كبرك لما زان الجليس وسره (٢) » وما دام يصير على شهادة الأعراب فانه يحدثنا «كانت أعرابية تقدم علينا من البادية ، فأفضل عليها . وكانت فصيحة ، فقالت لى ذات يوم : والذى يعلم مغزى كل ناطق لكأنك في علمك ولدت فينا ، ونشأت معنا . ولقد أريتنى نجدا بفصاحتك ، وأحللتنى الربيع بسماحتك ، فلا أطرده لى قول الا شكرك ، ولا نسمت لى ريح الا ذكرك (٣) » وهذه الشهادة تكاد تنسب الرجل الى الأعراب ، بل أنه يتنكر في زيهم أن «كان اسحق يقول الشعر على ألسن الأعراب ، وينشده للأعراب ، وكان بذلك يعاين أصحابه ويغرب عليهم به (٤) » ويدخل في هذا الباب ما يحكيه عنه أبو خالد الأسلمي ، فقد ذكر اسحق يوما وكان يفضل ، ويعظم من شأنه ، ويقدمه في الشعر تقديمًا مفرطًا ، فقال : « ما قولكم في رجل يحدث تشبه بذي الرمة ، وقال على لسانه شعرا ، وغنى فيه ، ونسبه اليه ، فلم يشكك أحد سمعه أنه له ، ولا فطن لما فعل أحد الا من حصل شعر ذى الرمة كله ورواه ، فسئل خالد عن هذا الشعر ، فقال :

ومدرجة للريح تيهاء لم تكن ليحشمها زميلة غير حازم
يضل بها السارى وإن كان عاديا وتقطع أنفاس الرياح النواسم
تعسفت أفرى جوزها بشملة بعيدة ما بين القرا والمناسم
كأن شرار المرو من نبذها به نجوم هوت أخرى الليلي العواتم (٥)

وهذه شهادة ليست على لسان اسحق فلها قيمتها ومثلها تأتي شهادة أخرى يرويها «شيخ من ولد المهلب قال : دخل مروان بن أبى حفصة يوما على ابراهيم الموصلى ، فجعل يتحدثان الى أن أنشد اسحق بن ابراهيم مروان بن أبى حفصة لنفسه :

(*) يقصد : أفسد الشعر .

(١) نفسه ص ٣١٨ ، والتوليد يعنى الحداثة .

(٢) نفسه ص ٣٢٨

(٣) نفسه ص ٣٤٩ . شهادات اسحق لنفسه تشبه شهادات ابن شهيد لنفسه في رسالة

«التوايع والزوايع» .

(٤) نفسه ص ٣٢٠

(٥) نفسه ص ٣٩٠ - ٣٩١

إذا مضر الحمراء كانت أرومتي وقام بنصري خازم وابن خازم
عطست بأنف شامخ وتناولت يداى الثريا قاعدا غير قائم

قال : وجعل إبراهيم يحدث مروان ، وهو عنه ساه مشغول ، فقال له : مالك لا
تجيبنى ؟ قال : انك والله لا تدري ما أفرغ ابنك هذا فى أذنى (١) « ومروان شاعر
القدم الكلاسيكى .

وكل هذه الشهادات ، ومعظمها على لسان اسحق نفسه تجر اسحق نحو
الكلاسيكية والبدوية الأعرابية والفحول الأوائل ، وإن كان شعره - فى معظمه -
حسب النصوص التى وردت فى الاغانى (٢) يميل الى الاتجاه المحدث ومنها تلك
المقطوعة التى يقولها فى هشيمة ، وهى خمارة ؛ جارة له ، وكانت تخصه بأطيب
الشراب وجيده ، والمقطوعة رثاء للخمارة عند موتها :

أضحت هشيمة فى القبور مقيمة دخلت منازلها من الفتيان
كانت اذا هجر المحب حبيبته دبت له فى السر والاعلان
حتى يلين لما يريد قياده ويصير سيئه الى الاحسان

ولا تخفى عناصر الحداثة فى النص (٣) ، ولعلها - مع غيرها من نصوص
غائبة عنا - الأصل العربى لكتاب الحب الطيب لقس هيتا (٤) . وفى المقطوعة
التالية نفس موشحاتى ، ولغة تنبع من الشارع :

خليل لى سأهجره لذنب لست أذكره
ولكنى سأرعاه وأكتمه وأستره

(١) نفسه ص ٣٧٠

(٢) راجع أشعار اسحق فى ترجمته بالأغانى ج ٥ ص - ٢٨٣ ، ٢٨٩ ، ٢٩٠ ، ٣٠١ ، ٣٠٣ ،
٣١٤ ، ٣٢٧ ، ٣٣١ ، ٣٣٢ ، ٣٣٦ ، ٣٣٨ ، ٣٣٩ ، ٣٤٢ ، ٣٤٧ ، ٣٤٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥٦ ،
٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ٣٥٩ ، ٣٦٠ ، ٣٦٥ ، ٣٦٦ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٦٨ ، ٣٦٩ ، ٣٧١ ، ٣٧٦ ،
٣٧٣ ، ٣٧٤ ، ٣٧٩ ، ٣٨٣ ، ٣٨٥ ، ٣٨٨ ، ٣٨٩ ، ٣٩٠ ، ٣٩٢ ، ٣٩٣ ، ٣٩٥ ، ٣٩٦ ،
٣٩٨ ، ٤٠٠ ، ٤٠٢ ، ٤٠٣ ، ٤٠٦ ، ٤١٠ ، ٤١١ ، ٤١٢ ، ٤١٥ ، ٤١٧ ، ٤١٨ ، ٤٢١ ،
٤٢٢ (والمقطوعات الملحق بها علامة استفهام ينسبها لأعراب والراجع أنها له) .

(٣) راجع النص فى الأغانى ج ٥ ص ٤١٠

(٤) أميريكو كاسترو ، حضارة الاسلام فى اسبانيا (ترجمة سليمان العطار) دار الثقافة ،
القاهرة ، ١٩٨٣ ص ١١١ - ١٩٢

وأظهر أننى راضى وأسكت لا أخبره

لكى لا يعلم الواشى بما عندى فأكسره (١)

ويدخل في هذا الباب هجاء للأصمعى (٢) الذى مطلعته :

أليس من العجائب أن قردا أصمىع باهليا يستطيل

فاسحق لا يملك أن يهرب من الحداثة شاعرا ولكنه لا يفتأ يحاول ذلك بانتحال الشعر على الأعراب وعلى ذى الرمة ، وبشهادات تتوالى على لسانه وبأسلوبه في نقد الشعر ، ومهاجمته المستمرة للشعراء المحدثين الذين لا نبرئ من الانتماء اليهم كلما حاول الخروج منهم ، ولعل الشاهد الأخير الذى نسوقه أرجوزته المزدوجة التى قدمها للوائح (٣) ، والتى في ظنى أنها خطوة للأمام وللخلف معا لفن الأراجيز العباسى ، فقد قدمت نموذجا رقيقا للمدح والفخر والهجاء معا ، لكنها فتحت الباب أمام الغزال فى الأندلس ثم ابن عبد ربه لعمل الأراجيز التاريخية (٤) .

ويمكن فى النهاية أن نقيم اسحق شاعرا ، بآئنه مقلوب بشار ، فيشار آخر الفحول الأوائل وأول المحدثين ، واسحق آخر المحدثين ، وأول الفحول الأواخر أصحاب الكلاسيكية الجديدة (أبو تمام ، البحتري ، المتنبي ، المعري) .

ما سبق يدل على جانب الشعر فى حياة اسحق ولكن يبقى جانب الأشعار التى اختارها لأغانيه . ان مختاراته اما من شعره أو من شعر الأوائل ، أما غناؤه من شعر المحدثين فالنذر اليسير ، فكأنما أراد باهمال أشعارهم أن ينسى ذكرهم ، ويفقد أثرهم ، كما أن إثاره للشعر البدوى للفحول الأوائل فهو دعوة للقضاء على الحداثة والعودة تدريجيا الى عمود الشعر .

وتتعدد جوانب ثقافة اسحق واسهاماته ، وموضعه من العلم ومكانه من

(١) الأعانى ج ٥ ص ٤٠٠

(٢) نفسه ٣٨٧ - ٣٨٨

(٣) نفسه ص ٣٩٥ - ٣٩٦

(٤) ابن عبد ربه ، العقد الفريد (تحقيق محمد سعيد العريان) . دار الفكر . بيروت ، بدون تاريخ . نصر أرجوزة ابن عبد ربه ج ٦ ص ٢٢٥ - ٢٤٦ : وأما أرجوزة الغزال فقد ضاعت راجع أحد أبياتها الباقية فى المقتبس لابن حيان (تحقيق محمود مكى) ص ١٢٤ ، البيت هو : ادركت بالمصر ملوكا أربعة وخامسا هذا الذى نحن معه

الأدب ، ومحلّه من الرواية (*) ، وتقدمه في الشعر ، ومنزلته في سائر المحاسن ، أشهر من أن يدل عليه فيها بوصف ؛ وأما الغناء فكان أصغر علومه وأدنى ما يوسم به ، وإن كان الغالب عليه ، وعلى ما كان يحسنه ، فإنه كان له في سائر أدواته نظراء وأكفاء (في الرواية أو الشعر مثلاً) ، ولم يكن له في هذا نظير ؛ فإنه لحق بمن مضى فيه ، وسبق من بقى (**) ، ولحب للناس طريقه فأوضحها ، وسهل عليهم سبيله وأنارها ؛ فهو أمام أهل صناعته جميعاً ، ورأسهم ومعلمهم ، يعرف ذلك منه الخاص والعام ، ويشهد به الموافق والمفارق (١) « وكان أكره الناس للغناء (***) ... وكان مع كراهيته للغناء أضن خلق الله وأشدّهم بخلاً به على كل أحد حتى على جواريه وغلمانهم ومن يأخذ منه ، منتسباً إليه متعصباً له فضلاً عن غيرهم (٢) . وهذا معناه أنه أقفل المدرسة التي فتحها أبوه . ولعلنا ننصفه إذا ذكرنا أنه استغنى عن تلك المدرسة بتأليفه .

«لقد صحح أجناس الغناء وطرائقه ، وميزه تميزاً لم يقدر عليه أحد قبله ، ولا تعلق به أحد بعده (*) . ولم يكن قديماً مميّزاً على هذا الجنس إنما كان يقال الثقيل وثقيل الثقيل والخفيف وخفيف الخفيف ، وهذا عمرو بن بانه من تلاميذه يقول في كتابه : الرمل الأول ، والرمل الثاني ، ثم لا يزيد في ذكر الأصابع على الوسطى وعلى البنصر ، ولا يعرف المجارى التي ذكرها اسحق في كتابه ، مثل ما ميز الأجناس ، فجعل الثقيل الاول أصنافاً ، فبدأ فيه باطلاق الوتر في مجرى البنصر ، ثم تلاه بما كان منه بالبنصر في مجراها ، ثم بما كان بالسبابة في مجرى البنصر ، ثم فعل هذا بما كان منه بالوسطى على هذه المرتبة ، ثم جعل الثقيل الاول صنفين ، الصنف الاول منهما هذا الذي ذكرناه ، والصنف الثاني القدر الأوسط من الثقيل الاول ، وأجراه المجرى الذي تقدم من تمييز الأصابع والمجارى ، وألحق جميع الطرائق والأجناس بذلك وأجراها على هذا الترتيب . ثم لم يتعلق بفهم ذلك أحد بعده فضلاً عن أن يصنفه في كتابه ، فقد ألف جماعة من المغنين

(*) النصيب الأكبر لروايات الاغانى تسند لاسحق ، وهذا يكفي لمعرفة مكانته في الرواية ، ورغم عداوته لأشعار المحدثين فقد كان من أكثر الخبراء في روايتها .
(**) أما لحاقه بمن مضى فهو ينكره ، وأما سبقه من بقى فهذا أمر فيه نظر ، مع أنه احتل هذه المكانة رسمياً .

(***) يرجع تفسير ذلك لرداءة صوته ، وعدم ملاءمة حلقة اللآحان ، وقد تغلب على ذلك بحذقه ، فكان الجهود الذي يبذله للغناء أكبر مما يحتمل .

(١) الاغانى ج ٥ ص ٢٦٨

(٢) نفسه ٣٦٩

(*) قد يكون ذلك صحيحاً حتى عصر مؤلف الاغانى ، ومع ذلك فإنا نتحفظ في قبول ذلك جملة.

كتبها ، منهم يحيى المكي - وكان شيخ الجماعة وأستاذهم ، وكلهم يفتقر اليه ويأخذ عنه غناء الحجاز وله صنعه متقدمة ، وقد كان ابراهيم الموصلي وابن جامع يضطران الى الأخذ عنه - ألف كتابا جمع فيه الغناء القديم ، وألحق فيه ابنه الغناء المحدث الى آخر أيامه ، فأثريا فيه في أمر الأصابع بتخليط عظيم ، حتى جعل أكثر ما جنسناه من ذلك مختلطا فاسدا ، وجعلنا بعضه ، فيما زعمنا ، تشترك الأصابع كلها فيه وهذا محال ، ولو اشتركت الأصابع لما احتيج الى تمييز الاغانى وتصييرها مقسومة على صنفين : البنصر والوسطى ... وهذا كله فعله اسحق واستخرجه بتمييزه ، حتى أتى على كل ما رسمه الأوائل مثل اقليدس ، ومن قبله ومن بعده من أهل العلم بالموسيقى ، ووافقهم بطبعه وذهنه فيما قد أفنوا فيه الدهور ، من غير أن يقرأ له كتابا (١) .

والنص نفسه السابق يكشف عن أن دور اسحاق في الغناء القديم وأساليبه ، كان فيما يبدو متفقا في ذلك مع بعض كتب الموسيقى اليونانية ، التي عرفها الناس في عصره ، وان كانت قد تمت ترجمتها بعد موته دون أن يقع عليها ويقرأها ، وان كان قد أمل ذلك (٢) .

ويمكن تلخيص دور اسحق الموصلي فيما يرويه محمد بن الحسن عنه : «كانت صنعته محكمة الاصول ، ونغمته عجيبة الترتيب ، وقسمته معدلة الأوتار ، وكان يتصرف في جميع بسط الايقاعات ، فأى بساط منها أراد أن يتغنى فيه صوتا قصد أقوى صوت جاء في ذلك البساط لحذاق القدماء فعارضه : وقد كان يذهب مذهب الأوائل ، ويسلك سبيلهم ، ويفتح طرقهم ، فيبنى على الرسم فيصنعه ، ويحتذى على المثال فيحكيه ، فتأتى صنعته قوية وثيقة تجمع فيها حالتين : القوة في الطبع وسهولة المسلك ، وخنثابين كثرة النغم وترتيبها في الصياح والاسجاح ، فهي بصنعة الأوائل أشبه منها بصنعة المتوسطين من الطبقات ، فأما المتأخرون فأحسن أحوالهم أن يرووها فيردوها (يرددوها) . وكان حسن الطبع في صياحه ، حسن التلطف لتنزيله (النزول في تمهل) من الصياح الى الاسجاح على ترتيب بنغم يشاكله ، حتى تعادل وتنزى أعجاز الأشعار في القسمة بصدورها ، وكذلك أصواته كلها ، وأكثرها يبتدى الصوت فيصيح فيه - وذلك على مذهبه في جل غنائه حتى كان الكثير من المغنين يسمونه بالملسوع ، لأنه يبدأ بالصياح في أحسن نغمة يفتح بها أحد فاه - ثم يرد نغمته فيرجحها ترجيحا وتنزيلا ، حتى يجعلها من تلك

(١) نفسه ص ٣٦٩ - ٣٧٠

(٢) نفسه ص ٣٧١

الشدة الى ما توازيها من اللين ، ثم يعود فيفعل مثل ذلك ، فيخرج من شدة الى لين ، ومن لين الى شدة . وهذا أشد ما يأتى في الغناء ، وأعز ما يعرف من الصنعة (١) » ، وقال يحيى بن على بن يحيى ، وقد ذكر اسحق في صدر كتابه الذى ألف في أخباره (وزاد في بعض ما صنعه) : وكان اسحق أضرب (أهل زمانه) بالعود وبأكثر آلات الغناء ، واجودهم صنعة . وقد تشبه بالقديم ، وزاد في بعض ما صنعه عليه ، وعارض بن سريج ومعبدا ... (٢) » .

ومما سبق نلاحظ ان اسحق قام بالتقعيد للقديم ثم احتذته كمثال ، وان كان قد زاد عليه قليلا . وهذا يدفعنا الى التساؤل لماذا كان اسحق يثور على أبيه اذا عارض القديم ما دام هو يفعل ذلك : فيما يبدو أن هذه المعارضة قد وقعت في شباب اسحق الاول الذى ربما اتسم بالتحمس للحدثاثة ، وعدم التعرض للقدماء ، في تناقض مفهوم ، فالحدثاثة هى الشئ الممكن في عصره المنحط عن القدماء ، وأن التعرض للقدماء معارضة أو محاكاة يفضح المحدثين ويكشف عن انحطاطهم ، ولعله بعد لطفة أبيه له الشديدة حول هذا الأمر توصل الى أن طريق المجد الذى حققه أبوه كان هو التشبه بالقدماء فسلك هذا الطريق راضيا بأن يكون ظلا للقدماء ، بجانب احساسه بأن الذوق العام يتجه نحو القديم بشكل واضح في الشعر والموسيقى لأسباب عدة تحتاج لبحث مضمّن لفهمها ، وقد ألحنا لها وسنعود اليها في الصفحات التالية .

وقد وضعه ارتداده للقديم في أن يصنف نفسه في الموسيقى تصنيف الناس للفرزدق في الشعر ، فالفرزدق ينحت في صخر ، واسحق عندما يسأل عن عدم اكثاره في الصنعة يقول : لأنى أنقر في صخرة (٣) .

واسحق يتعصب للقدماء ضد نفسه ، فقد حكى محمد بن الحسن بن مصعب ، وكان بصيرا بالغناء والنغم ، : لحن اسحق «تشكى الكميت الجرى» أحسن من لحن بن سريج ، ولحنه في «يوم تبدى لنا قتيلة» أحسن من لحن معبد ، وذلك من أجود صنعة معبد (٤) » ثم أخبر على بن يحيى اسحق بذلك فقال : «قد والله أخذت بزمامى راحلتيهما ، وزعزعتهما ، وانخت بهما ، فما بلغتهما (٥) » وأخبر على

(١) نفسه ٣٧٥ - ٣٧٦

(٢) نفسه ٣٧٦

(٣) نفسه ص ٤٣٠

(٤) الاغانى ج ٥ ص ٣٧٥

(٥) نفسه .

بذلك محمد ابن الحسن فقال : « هو والله يعلم أنه برز عليهما ، ولكنه لا يدع تعصبه للقدماء (١) » .

ويبدو نمو الذوق القديم فيما يرويه ابن خرداذبة عن أبيه قال : كان اسحق عند الفتح بن الحجاج الكرخي وعلوية حاضر ، فغناه علوية (شعرا) في الثقل الاول ، ثم غناه في الهزج ، فقال له الفتح : لمن الثقل ؟ فقال لابن سريج ، قال : فلنم الهزج ؟ قال : لهذا الهزير (يعنى اسحق) . فقال له الفتح : ويلك يا اسحق ! اتعارض ثقل ابن سريج بهزجك ؟ فقبض اسحق على لحيته ، ثم لم يفعل شيئا غير ذلك (٢) . وكأنه يعترف بارتكاب جريمة .

ونسأل أنفسنا اذا كان الامر كذلك فماذا أضاف اسحق ؟ لعله القليل من ناحية (٣) ولعله الكثير من ناحية أخرى . كيف يكون القليل وقد تدافع المؤرخون في الاشادة بعبقريته ؟ يحكى محمد بن أحمد المكي عن أبيه قال : « كان المغنون يجتمعون مع اسحق ، وكلهم أحسن صوتا منه ولم يكن فيه عيب الا صوته ، فيطمعون فيه . فلا يزال بلطفه وحذقه ومعرفته حتى يغلبهم جميعا ويفضلهم ويتقدمهم . قال : وهو أول من أحد التخنيت ليوافق صوته ويشاكله . فجاء معه عجباً من العجب . وكان في حلقه نبو عن الوتر . أخبرني يحيى بن علي ، قال : أخبرنا أبو العبيس بن حمدون : أن اسحق أول من جاء بالتخنيت في الغناء ، ولم يكن يعرف ، وانما احتال بحذقه لمنافرة حلقه الوتر ، حتى صار يجيبه ببعض التخنيت ، فيكون أحسن في السمع (٤) . والتخنيت لون من الصياح والأصوات الدخيلة على الشعر واللحن جميعا لمعاونة الصوت على الانطلاق .

هذه اضافة ، أما الاضافة الثانية ، فهي اكتشاف القواعد الدقيقة للغناء كما أسلفنا فكأنه فعل مع الموسيقى ما فعله الخليل مع ايقاع الشعر عندما اكتشف العروض . لقد وضع اسحق عروض الموسيقى ، ففهم كما فهم عروض الشعر ، على أنه القالب الذي يصاغ فيه أى ابداع في المستقبل ، وليس القالب الذي صاغ

(١) نفسه .

(٢) نفسه ص ٤٠١

(٣) يعرض صاحب الاغانى خطابا من اسحق لابن هشام يحدثه عن كتابه الذى يضعه في الاغانى . ويستنتج : « هذا مما يدل على أن كتاب الاغانى المنسوب الى اسحق ، ليس له ، وانما ألف ما رواه حماد ابنه عنه من دواوين القدماء غير مختلط بعضها ببعض » ، الاغانى ج ١٧ ص ١١٢ . ونحن نتفق مع الاصفهاني جزئيا فقد روى الألحان كى يستخرج قواعدا طبقا لقراءتنا للخطاب المذكور .

(٤) نفسه ص ٢٢٦ - ٢٢٧

فيه القدماء ابداعهم . ومن المؤسف أن هذا الفهم سواء لعروض الشعر أو الموسيقى نبع من المكتشف نفسه واستطاع بهيبته ومكانته واستثمار الاتجاه المحافظ أن يفرض هذه الفكرة على الأجيال التالية .

وقد تعرض العروضان معا لهجوم المحدثين في الشعر والموسيقى بقدر ما وسعهم ، لكنهم خملوا وانطفأ هجومهم أمام السيل المحافظ الذي نبت من جديد في أواخر القرن الأول من العصر العباسي في بغداد والمدن الأخرى التي تجرى في فلکها . ومع هذا فيعيننا رصد هذا الصراع بين المحدث والقديم في الموسيقى كما ألمحنا اليه في الشعر (*) .

ان الصراع بين المحدث والقديم يبدو وكأنه صراع بين الموالي والعرب وقد وقف هذا الصراع عند انتصار العرب على الموالي بصيرورة هؤلاء عربا في جهة ، وانتفاء هذه العلاقة بين المولى والعربي من جهة أخرى باتجاه بعض الأمصار الى الاستقلال ، والاستغناء عن الانتماء - بالولاء - لدم عربي .

ان الموالي الذين عاشوا في العراق ، وتعربوا نالوا قسما من الحرية والجاه ، أغناهم عن الانتساب بالولاء للدم العربي . ولهذا لا تذكر كتب التاريخ الى من كان ينتسب آل برمك أو آل الربيع . لقد كان بنو هاشم ينتسبون الى هذين الأسرتين (**) بشكل أو بآخر . فمما يحدث عن اسحق قال : «أتيت الفضل بن الربيع يوما عائدا ، وجاء بنو هاشم يعودونه ، فقلت في مجلسي ذلك :

إذا أبو العباس عيد ولم يعد رأيت معودا أكرم الناس عائدا

(*) عملية التعقيد باللغة التعقيد ، فقد تم وضع نحو اللغة العربية ، وصرفها ، وقواعد علم مصطلح الحديث والتفسير ، والنقد الأدبي ، أما البلاغة فقد تمت ببطء ، واستمر تقدمها البطيء حتى القرن السابع مع حازم القرطاجني والسبب في ذلك ارتباطها بقضية أعجاز القرآن مع ارتباطها القوى بلغة الشعر في عناصرها الجزئية من دلالة كلمة أو مجاز صورة جزئية وكانت الأنفاس البطيئة التي تقاوم الاحتضار في الحضارة العربية ، وكان تاليا لها وضع المعاجم والكتب الموسوعية التصنيفية ، ثم الصمت حتى العصر الحديث .

(**) ويحدث العكس والتردد بين نسب الولاء العربي وبين النسب الفارسي . وما هو دعبل يهجو الطاهرية مع ميلهم اليه وأيديهم عنده ، فأنشده لنفسه فيهم :

وأبقر طاهر فينا ثلاثا	عجائب تستخف لها العلوم
ثلاثة أعبد لأب وأم	تميز عن ثلاثتهم أروم
فبعض في قريش منتماه	ولا غير ومجهول قديم
وبعضهم يهش لآل كسرى	ويزعم أنه علج لثيم
فقد كثرت مناسبتهم لدينا	وكلهم على حال زنيم

(الأغاني ج ٢٠ ص ١٥٦) .

وجاء بنو العباس يبتدرونه مراضا لما يشكو مثنى وواحدا
يفدوننه عند السلام وكلهم مجل له يدعوهم عما ووالدا
قال : وكان الفضل مضطجعا ، فأمر خادما له فأجلسه ، ثم قال لى : أعد يا أبا
محمد ! فأعدت ، فأمرنى فكتبت بها ، وسر بها ، وجعل يرددها حتى حفظها .

وحق للفضل أن يجلس فى مرضه . لقد صار - وهو المولى - عما ووالدا
لبنى العباس أن الخليفة عربى ، والوزير يسر بأن يصير عربيا ، وقريبا
للخليفة ، ولو بالشعر الذى يترجم العلاقات العملية . أن المولى يود أن يكون
عربيا رفيع الشأن ، فأسطورة النسب العربى صارت المثل الأعلى للمولى . وفيما
يبدو أن تفوق الموالى فى العلم والسياسة جعل العرب يبحثون عن الطريق العكسى ،
وهو التخلي - كلما أمكن - عن النسب والتفوق على الموالى فى العلم والسياسة .
ومن هنا بدأ الصراع . من اختلق الحداثة يتجه نحو القديم لأنه من صنع العرب .
مثله الأعلى فى التعرب والوصول إلى المنصب والجاه ، ومن هو صاحب القديم مثله
الأعلى المولى فى التحدث والتجديد . ومن المدهش أن ينتصر المولى لعروبته ، وأن
ينهزم العربى عن حداثته .

ونموذج الصراع بين العرب والموالى ، أو بين الحداثة والقديم متكرر فى جوانب
الحياة العباسية فى القرن الأول من عمر هذه الدولة . وسنضرب له مثلا فى الغناء
الصراع الذى دار بين اسحق الموصلى وإبراهيم بن المهدي . الرجلان تلميذان
لشيخ واحد هو إبراهيم الموصلى والد اسحق . وفى ظنى أن استمرار إبراهيم
الموصلى الحقيقى كان فى فن إبراهيم بن المهدي وليس فى فن ابنه اسحق لأن أول
حرب شنها اسحق ضد الحداثة كانت مع أبيه .

والرجلان يتنازعا حب إبراهيم الموصلى بعد موته ، ففى رسالة كتبها اسحق
لإبراهيم يتهمه فيها بمساواة ابن جامع مع أبى اسحق إبراهيم الموصلى يرد عليه
إبراهيم بن المهدي : «وأما من ذكرت أنى أسويه بأبى اسحق - رحمه الله - وهو
لا يساوى شسعه ، فانك عنيت ابن جامع . وأنت لا تدخل بينى وبين أبى اسحق
رضى الله عنه ، ولا أظنك أشد حبا له منى ، ولا كان لك أشد حبا منه لى ، فقد
تعلم كيف كان لى (١) » .

وسبب الصراع بين المولى المستعرب والعربى الآخذ أسلوب الموالى ميل اسحق

للقديم وتعصبه له ، بينما ابراهيم لا يميل ميل صاحبه بل كان «يحذف نغم الاغانى (القديمة) الكثيرة العمل حذفاً شديداً ، ويخففها ... فاذا عيب ذلك عليه قال : أنا ملك وابن ملك أغنى كما اشتهى وعلى ما التذ . فهو أول من أفسد الغناء القديم ، وجعل للناس طريقاً الى الجسارة على تغييره . فالناس الآن صنفان : من كان منهم على مذهب اسحق وأصحابه ممن كان ينكر تغيير الغناء القديم ، ويعظم الاقدام عليه ، ويعيب من فعله . فهو يغنى الغناء القديم على جهته أو قريباً منها . ومن أخذ بمذهب ابراهيم بن المهدي أو اقتدى به مثل مخارق وشارية وريق ، ومن أخذ عن هؤلاء انما يغنى الغناء القديم كما يشتهي هؤلاء لا كما غناه من ينسب اليه ، ويجد على ذلك مساعدين ممن يشتهي أن يقرب عليه مأخذ الغناء ويكره ما ثقل ، وثقلت أدواره ويستطيل الزمان في أخذ الغناء الجيد على جهته بقصر معرفته . وهذا اذا أطرد ، فانما الصنعة لمن غنى في هذا الوقت لا للمتقدمين : لأنهم اذا غيروا ما أخذوه كما يرون ، وقد غيره من أخذوه عنه ، وأخذ ذلك أيضاً ممن غيره ، حتى يمضى على هذه خمس طبقات (أجيال) أو نحوها . لم يتأد الى الناس في عصرنا هذا من جهة الطبقة (الجيل الحالي) غناء قديم على الحقيقة البتة (١) » .

ان هذا النص أشبه بمرثية للغناء القديم ومهجوم صامت على ابراهيم بن المهدي . ولم يكن ابراهيم في النهاية الا صاحب مذهب محدث واستطاع أن يكون له تلامذته وأنصاره ومنهم قريشيان : علي بن بنت المهدي أخته وابن جامع المذكور في الخطابات المتبادلة بين اسحق وابراهيم ، وهو قرشي ، ولعله - حسب علمي - أول عربى صليبي من غير أبناء الخلفاء - وهم كثرة - ممن اشتغل بالموسيقى والغناء .

فما هي تفاصيل الخلاف بين المذهبين ؟ مذهب اسحق معروف بوضوح شديد ؛ انه السلفية المطلقة والتعصب للقديم . والقديم ليس الا الغناء الفارسي والرومي وقد تم تعريبه على أساس أن تصوير الألحان في ميزانها على ميزان الشعر العربي ، فارتبطت الموسيقى بتقليدية الشعر . ومن هنا نفهم تعصب اسحق ضد الشعراء المحدثين . وقد أدى تساوى الميزانين الى أن الصوت (اللحن) الموسيقى يمكن نقله من شعر الى شعر آخر على نفس الوزن دون عناء ، فهذه - على سبيل المثال عليه بنت المهدي تغنى . «ومخنث شهد الزفاف وقبله (٢) » من صوت «أن الرجال

(١) نفسه ص ٧٠

(٢) نفسه ص ١٧٩ - ١٨٠ . وأخذت ليس جارية عبد الله بن طاهر لحناً لاسحق وخلعته على شعر آخر (الآغانى ج ٥ ص ٣٦٧) .

لهم اليك وسيلة» . وربما يجمع المغنى البيتين من الشعر أحدهما لشاعر والآخر لشاعر آخر ، ويتغنى بهما ما دام من بحر واحد ، فقد تغنت متيم مولاة علي بن هشام ، وأم أولاده في بيتين أحدهما لكثير والآخر لرجل من كنانة من بنى جذيمة وقيل أيضا أنه لعبد الله بن علقمة من بنى عامر (١) .

وأما مذهب إبراهيم بن المهدي فهو غامض غموض نشأة الموشحات الأندلسية ، وسنمضي في محاولة لتحسس طبيعة هذا المذهب . لقد قامت مناظرات طويلة بين اسحق وإبراهيم يحكى أبو العبيس بن حمدون عن عمر بن بانة : «رأيت إبراهيم بن المهدي يناظر اسحق في الغناء فتكلما بما فهما ، ولم أفهم منه شيئا . فقلت لهما : لئن كان ما أنتما فيه من الغناء ، فما نحن منه في قليل أو كثير (٢) » وينقل لنا صاحب الأغاني : أخبرني يحيى بن علي قال حدثني أبي قال قال لي اسحق : ليس فيمن يدعى العلم بالغناء مثل إبراهيم بن المهدي ، وأبي دلف القاسم بن عيسى العجلي . فقليل له : فأين محمد بن الحسن بن مصعب منهما ؟ فقال : لو قيل لك ان محمد بن الحسن يبصر الغناء لكان ينبغي لك أن تقول : وكيف يبصر الغناء من نشأ بخراسان لا يسمع من الغناء العربى الا مالا يفهمه (٣) » .

فاسحق يشهد لإبراهيم بالعلم وينظره مناظرات لا يكاد يفهمها الناس فكأنهما عالما كهنوت ، حتى أن إبراهيم بن المهدي يضيق من عسف اسحق فيكتب اليه في شيء خالفه فيه من التجزئة والقسمة : «الى من أحاكمك والناس بيننا حمير (٤)» . ويحدثنا يحيى بن معاذ : «كان اسحق وإبراهيم بن المهدي اذا خلوا أخوان ، واذا التقيا عند خليفة تكاشحا أقبح تكاشح (٥) » .

ان اسحق قد أقر له الخلفاء والمغنون بالرياسة ، ما عدا إبراهيم فهو يقر له برياسة المحترفين فحسب ولا رياسة له علي إبراهيم الذي يكتب لاسحق : «وأما الرياسة فقد جعلها الله لك على أهل هذا العمل ولا رياسة لي عليهم ولا لك علي»

(١) نفسه ج ٧ ص ٢٧٩ . وقد فعل اسحق ذلك إذ غنى في شعرين . الاغانى ج ٥ ص ٣٦٠ . ولعل البيت الثانى المضاف يمثل صوتا موسيقيا مجهولا يبنى عليه المغنى غناءه مومما الآخرين أنه من ابتداعه ، وابن جامع يضيف بيتين لبيتين (نفسه ص ٣٩٩) .

(٢) الاغانى ج ٥ ص ٣٧١

(٣) نفسه ج ١٠ ص ١٢٠

(٤) نفسه ج ٥ ص ٣٧٢

(٥) نفسه ص ٣٥٥

فابراهيم يقر له بالرياسة (١) حتى يوقف حملته عليه ، ولكنها رياسة غير مطلقة ، فلا رياسة له على ابراهيم وتلك هى مشكلة اسحق الكبرى . لأننا سنجد غير ابراهيم من لا يقر له بالرياسة من أصحاب الموسيقى النظرية المترجمة عن اليونانية .

ولو تأملنا شهادته السابقة بتقدم ابراهيم بن المهدي في علم الغناء - وهى شهادة يجبره عليها ابراهيم بمركزه في الاسرة الحاكمة من ناحية ، ويعلمه من ناحية أخرى - وجدناه ينكر العلم على محمد بن الحسن بن مصعب . فلماذا ؟ لدينا خبر في غاية الأهمية يكشف عن تحجر اسحق عند الغناء العربى القديم واستهائه الحذرة بالكتب المترجمة ، وبكل اقتراح جرى :

الخبر يحكيه «على بن يحيى بن المنجم قال : كنت عند اسحق بن ابراهيم بن مصعب ، فسأل اسحق الموصلى أو سأله محمد بن الحسن بن مصعب (هذا هو الأرجح) فقال له : يا أبا محمد ، أرايت لو أن الناس جعلوا للعود وترا خامسا للنغمة الحادة التى هى العاشرة على مذهبك ، أين كنت تخرج منه ؟ فبقى اسحق واجما ساعة طويلة مفكرا ، واحمرت أذناه ، وكاننا عظيمتين . وكان اذا ورد عليه مثل هذا احمرتا وكثر ولوعه بهما ، فقال لمحمد بن الحسن : الجواب في هذا لا يكون كلاما ، انما يكون بالضرب ، فان كنت تضرب أريتك أين تخرج ! فحجل وسكت عنه مغضبا ، لأنه كان أميرا وقابله من الجواب مالا يحسن فحلم عنه قال على بن يحيى : فصار الى به وقال لى : يا أبا الحسن ! ان هذا الرجل سألنى عما سمعت ولم يبلغ علمه أن يستنبط مثله بقريحته ، وانما هو شيء قرأه في كتب الأوائل ، وقد بلغنى أن التراجمة عندهم يترجمون لهم كتب الموسيقى ، فاذا خرج اليك منها شيء فأعطني ، فوعده بذلك ، ومات قبل أن يخرج اليه شيء منها ... (٢) » .

وهذا الخبر يربط الوتر الخامس للعود بالتفكير الموسيقى المحدث الناشئ عن عوامل كثيرة منها ترجمة كتب الموسيقى اليونانية . وهذا يعنى أن أسطورة زرياب في الاندلس قد بولغ فيها ، فهو ليس صاحب هذه الفكرة وان كان الفارس

(١) الاغانى ج ١٠ ص ١٤٨

(٢) نفسه ج ٥ ص ٢٧٠ - ٢٧١ ، راجع أيضا مجلة عالم الفكر عدد واحد . ١٩٨١ ص ٢٤ يعرض نصا يقدم النغمات العشر لاسحق . وعن امكانية اصدار النغمة العاشرة من أكثر من وتر فاستغنوا بوجودها .. عن أن يزيديا في العود وترا خامسا . والنص نقلا عن اسحق كما ورد في «رسالة ابن المنجم» . كتاب الوترية الصوتية : مؤلفات الكندى الموسيقية .

المقدام الذى تجرأ على تنفيذها . كما أننا نرى حنق اسحق على هذا التفكير المحدث ، ورغبته التراجيدية فى الاطلاع على الكتب المترجمة ، وكأنه أحس بأن هؤلاء يعلمون ما لا يعلم دون كد أو جهد ، فطعن فى علمهم ، وجهلهم بالموسيقى العملية ، كأنه يرفض علما نظريا للموسيقى لا يشترط القدرة على الأداء .

وأتصور أن عقدة الرياسة عند اسحق لم تكن عقدة تضخم الذات التى رايناها فى الشهادات التى يحكيها لنا عن عظمة شعره فحسب ، لكنها أيضا أداة سلطوية أراد بها أن يدافع عن موقف ايديولوجى يدافع عن القديم ويحميه .

وإذا كان اسحق لم يطلع على كتب الموسيقى المترجمة ، فانه يعرف الغناء الرومى (البيزنطى) العمل ، وقد رفضه بناء على موقفه الايديولوجى وتحدثنا المغنية «مخارق قالت : كان لمولاي الذى علمنى الغناء فراش رومى وكان يغنى بالرومية صوتا مليح اللحن ، فقال لى مولاي : يا مخارق خذى هذا اللحن الرومى فانقلبه الى شعر من أصواتك العربية حتى أمتحن به اسحق الموصلى فأعلم أين يقع من معرفته ، ففعلت ذلك ، وصار اليه اسحق فاحتبسه مولاي ، فأقام . وبعث الى أن ادخل اللحن الرومى فى وسط غنائك ، فغنيت اياه فى درج أصوات مرت قبله ، فأصغى اليه اسحق ، وجعل يتفهمه ويقسمه ويتفقد أوزانه ومقاطعته ، ويوقع عليه بيده ، ثم أقبل على مولاي فقال : هذا صوت رومى اللحن ، فمن أين وقع اليك ؟ فكان مولاي بعد ذلك يقول : ما رأيت شيئا أحسن من استخراجة لحنا روميا لا يعرفه ، ولا علة فيه ، وقد نقل الى غناء عربى ، وامتزجت نغمه حتى عرفه ولم يخف عليه (١) » ويكاد هذا السلوك من مخارق ومولاهما يكشف لنا عن أصل الموشحات البعيد . وليت الخبر نقل الينا الشعر الذى أدخل الى اللحن الرومى ، ومع ذلك فاسحق لا يقبل التجريب ، وإن كشف لنا هذا الخبر عن معرفته بالغناء الرومى فإن هذه المعرفة لم تغره كما أغرت الفريق الآخر الذى يحاربه اسحق .

ونكاد نجزم أن ابراهيم بن المهدي قد عرف ما عرفه اسحق ، وربما زاد عليه بمعرفة الكتب المترجمة والاطلاع عليها . وفيما يبدو أن الغناء الرومى كان معروفا عند الخاصة والمغنين ، فالجاحظ ينقل الينا نصا خطيرا يكاد يكشف عن طبيعة الموشحات الأندلسية ونشأتها ، كما أنه يكاد يكشف عن معنى ما لبعض المحاورات بين اسحق و ابراهيم بن المهدي . ونص الجاحظ يأتى فى سياق تفضيل الشعر العربى على غيره من أشعار الأمم ، لفضل اللغة العربية على غيرها من اللغات :

(١) نفسه ص ٢٧٩ - ٢٨٠

«والدليل على أن العرب أنطق ، وأن لغتها أوسع ، وأن لفظها أدل ، وأن أقسام تأليف كلامها أكثر والأمثال التي ضربت فيها أجود وأيسر . والدليل على أن البديهة مقصورة عليها ، وأن الارتجال والاقتضاب خاص فيها ، وما الفرق بين أشعارهم (أشعار العرب) ، وبين الكلام الذي تسميه الروم والفرس شعرا . وكيف صار النسب في أشعارهم ، وفي كلامهم الذي أدخلوه في غنائهم وفي الحانهم إنما يقال على السنة نسائهم ، وهذا لا يصاب في العرب إلا القليل اليسير . وكيف صارت العرب تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزونا على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل في وزن اللحن فتضع موزونا على غير موزون (١) » .

والآن نحاول فهم محاورات ابراهيم بن المهدي واسحق في ضوء ما أورده الجاحظ . ان العجم (وأظنه يقصد الروم كما سنعلل ذلك فيما بعد) تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط . ان اسحق يأخذ على ابراهيم تمطيط الألفاظ في مواضع عدة نذكر منها رسالة أرسلها الاول الى الثاني يسأله فيها عن قوله «ذهبت من الدنيا وقد ذهبت مني» ، وعن أي شيء كان معنى صنعته (غنائته ولحنه) فيه ؟ وهو يعلم أنه لا يجوز في غنائته الذي صنعه فيه إلا أن يقول «ذهبتو» بالواو ، فان قال «ذهبت» ولم يمدّها انقطع اللحن والشعر ، وان مدها قبح الكلام وصار من كلام النبط . فكان رد ابراهيم أن ليس اسحق الا بابت زانية من الجرامقة (فرس يقيمون بالعراق لكنّتهم العربية غير سليمة) . فقال اسحق : الجرمانى والله منا أشبهنا بالجرامقة لغة ، وهو الذي يقول «ذهبتو (٢) » .

ويطرد الحوار بينهما في نطق ابراهيم بن المهدي لكلمه «أكبر» هكذا : «أكبار» ويعيد اتهامه بنطق اللغة مثل النبط ، وقد يأخذ التمثيط شكلا آخر فيما يرد به ابراهيم بن المهدي على رسالة لاسحق : «ومن العجب الذي لم أر مثله ، والمكابرة التي لا يشبهها شيء اعتداؤك على في التجزئة حيث تقول :

حيّا أم يعمرأ قبل شحطاً من النوى

يا أخى وحبيب نفسى ، فانظر كم في هذا من العيوب ! قولك «ييا» ليكون مثل «شحط» في الوزن ، أيكون مثل هذا الكلام ؟ ! وقولك في الجزء الثانى «حي» حتى يكون مثل «قبل» ، هل يكون مثل هذا ؟ ! أو ليس في «ييا المشددة» أربع ياءات وفي

(١) البيان والتبيين ج ١ ص ٢٨٥

(٢) الاغانى ج ٥ ص ٢٨٨ - ٢٨٩

«حي» التى عطف بها ثلاث ، فتصير سبع ياءات ، وانما هى ثلاث فى الأصل : الياء المشددة ، وياء الاثنين حيث تقول «حييا» ! والناس فى هذا بينى وبينك بهائم . فمن استعدى عليك ، ولو أنصفت لعلمت أنه لا يمكن فى :

«حييا أم يعمرأ»

غير ما جزأت أنا الا بهذا الغلط الذى لا يحول من تحريك ساكن تجعله أول الكلام فقد زدت قبله حرفا ، أو تسكين متحرك فتزيد بعده حرفا ؛ كقولك «أم يعمرأ قابل شحطن» حيث جعلت قبل الباء ألفا ، وكقولك «أم يعمرن قبلا» فزدت الألف لتسكت عليها لأن السكوت على متحرك لا يمكن . فأية حجة هذه ؟ ! أو من يصبر لك على هذا ؟ ! وانما أردت أنا ما يجوز فجئتني بتجزئة واحدة ، لا أريد غير ذلك منك . ما لك يا أخى تنفس على الصواب فيما لا نقيصة عليك فيه ولا عيب (١) .

ان اسحق لا يجوز سبع ياءات فى «حييا» ويوجب على ابراهيم غير ذلك ، فنحن أمام تمطيط آخر يصطنع نبرا يجعل من ثلاث ياءات سبعا . أليس قيامنا بجمع ما فعلته المغنية «مخارق» بادخال الشعر العربى على اللحن الرومى ، وما أورده الجاحظ فى خبره «والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط ، حتى تدخل فى وزن اللحن فتضع موزونا (اللحن ٢)) على غير موزون (الشعر بعد تمطيط بعض ألفاظه فيفقد وزنه ، ثم اذا جمعنا هذا على ما يطرحه محمد بن الحسن بن مصعب من تحد لاسحق عندما سأل عن مخرج النغمة العاشرة الحادة عند اسحق لو أضيف للعود وتر خامس ، والصلة الأكيدة لاسحق مع محمد هذا لأنه يشغل

(١) نفسه ج ١٠ ص ١٤٦ ١٤٧ . لجأ ابن طنبورة الى تصغير حية ثم الحاق ياء النسب اليها ، وتصغير بيت وتكراره للحصول على ما حصل عليه ابراهيم بالمط (العقد ج ٧ ص ٢٧) .
(٢) يؤكد فكرة وزن الشعر على اللحن الرومى دون الفارسى كما يفهم من قول الجاحظ ما يورد ابن عبد ربه فى عقده (ج ٧ ص ١٠) ما يرويه عن «أبى شعيب الحرانى عن جعفر بن صالح بن كيسان عن أبيه ، قال كان عبد الله بن عمر يحب عبد الله بن جعفر ، ففدا عليه يوما وعنده جارية فى حجرها عود ، فقال ابن عمر : ما ذاك ، قال : وما تظن به يا أبا عبد الرحمن ؟ فان أصاب ظنك فلك الجارية ؟ قال . ما أرانى الا قد أخذتها ، هذا ميزان رومى ! فضحك ابن جعفر . قال : صدقت ، هذا ميزان يوزن به الكلام ، والجارية لك ، ثم قال : هات ! فعنت :

أيا شوقا الى البلد الأمين وحي بين زمزم والمجون

ثم قال : هل ترى بأسا ؟ قال . هل غير هذا ؟ قال : لا . قال : فما ترى بدا بأسا . والنص بالغ الأهمية فيما نذهب اليه . وفى تاريخ الغناء العربى ، حيث يبدو اتصاله المبكر بالموسيقى الرومية ، وكأن العود شىء جديد فى المجتمع حتى يظن ابن جعفر أن معرفة ابن عمر له ستكون لغزا يستحق المراهنة عليه ، ولنا أن نسأل هل العود أصله بيزنطى ؟ ربما فالعلاقات الثقافية بين الدولة الاموية والبيزنطية كانت جد وثيقة واستمر الحال على ما هو عليه فى الاندلس .

وظيفة حجابة في بلاط الخليفة الرشيد ، لتؤكد لدينا أن إبراهيم يعرب الأصوات الرومية ويشترك أساليب مذهبه من مذاهيبها . وهنا لابد أن يطرح هذا التطور الموسيقي سؤالاً ، وقد اهتزت قداسة العروض - كما أسلفنا - عند عدد من الشعراء منهم بشار وأبو العتاهية وأبو نواس ، لماذا لا نتجاوز القواعد العروضية قليلاً ، أو لماذا لا نلجأ إلى البحور المهمة كي نؤلف شعراً يتناسب وزنه مع وزن الألحان الرومية المستعارة ؟ إن طرح هذا السؤال ليس غريباً على بيئة تغزوها الفلسفة اليونانية بقوة ولا تتوقف عن التجريب والتأمل الذي قد يجر إلى ما بعده ، فتلك قريحة بشار ثم أبي نواس (وغيرهما كثير) لا تتوقف عن التجريب بل اننى بالقراءة الممتدة لكتب التراث أظن أن المؤرخين أسقطوا كثيراً من الأعمال التجريبية لهؤلاء الشعراء لمخالفتها الصريحة لعمود الشعر بل وعروضه وقوافيه ومن المفيد هنا أن نطرح فكرة الجمع (رياضياً) في الشعر ، وقد افترضناها في الموسيقى ، فهذا أبو نواس يتأمل في أشعار سابقة ومعاصرة له . «قال عمر بن محمد بن عبد الملك بن الزيات حدثني بعض أصحابنا عن أبي نواس أنه قال (*) : شاعران وضعاً التشبيه فيهما (في بيتي شعر لكل منهما) في غير موضعه . فلو أخذ البيت الثاني من شعر أحدهما ، فجعل مع البيت الآخر ، وأخذ بيت ذاك فجعل مع هذا لصار متفقاً معنى وتشبيهاً ، فقلت له : أئني ذلك ؟ فقال : قول جدير للفرزدق :

فانك إذ تهجو تميماً وترتشي تبابين قيس أو سحق العمام
كمهريق ماء بالفلانة وغره سراب أذاعته رياح السمائم
وقول ابن هرمة :

وانى وتركى ندى الأكرمين وقدحى بكفى زندا شاحا
كتاركة بيضها بالعراء وملبسة بيض أخرى جناحا

(*) من المفيد أن نربط تجربة أبي نواس هنا بهذا الخبر : قال دعبل : كان لي صديق متخلف يقول شعراً فاسداً مرذولاً ، وأنا أنهاء عنه . إذا أنشدني يوماً :

إن ذا الحب شديد ليس ينجيه الفرار
ونجى من كان لا يعشق من ذل المخازى

فقلت له : هذا لا يجوز . البيت الأول على الراء والبيت الثاني عن الزاى . فقال : لا تنقطه ، فقلت له : فالأول مرفوع . والثاني مخفوض ، فقال : أنا أقول لا تنقطه ، وهو يشكله (الأغاني ج ٢٠ ص ١٥٠) ومن الواضح أنها نكتة إذا لم ننقط البيت الثاني ، والحوار فيه ذكاء لا تخلف ، ولا شك أن القصة من وضع دعبل أو من وضع من يرويها ، وفيها سخرية من قواعد الشعر وصرامتها . ويضاً فيها حس التجريب الذي يريد أن يتجاوز نظام القوافى العربية .

فلو قال جرير :

فانك اذ تهجو تمیما وترتشی تبابین قیس أو سحق العمام
کتاركة بیضها بالعراء وملبسة بیض أخرى جناحا
لکان أشبه منه ببیته . ولو قال ابن هرمة مع بیته :

وانی وترکی ندى الأکرمین وقدحی بكفی زندا شحاحا
کمهریق ماء بالفلاة وغره سراب أذاعته ریح السمام

کان أشبه ... (١) « اننا لسنا أمام عملية جمع فقط بل أمام عملية جمع وطرح ترتب عليها أبياتا متعددة القوافي متباعدة الأطوال العروضية بزائدة تنقص في بيت وتطول في آخر .

وهذا الاختلاف العروضي والتعدد في القوافي يخلق نصا له سياق وأكثر التثاما . والنتيجة التي وصل اليها أبو نواس هي ما يصف به اسحق صنع ابراهيم بن المهدي بل وما يصنعه مخارق كيدا في اسحق (على حد تعبير كتاب الاغاني ، بينما الحقيقة كما توترت الأخبار أن هذا مذهب مخارق في الغناء تيمنا بامامة ابراهيم بن المهدي) . وكلاهما يحرك الغناء ، ويعيب على اسحق عدم تحريك الغناء ، واسحق بكلاسيكيته يقول «ليتنا نفى بما علمناه ، فانا لا نحتاج الى الزيادة فيه» منكرا عليهما التحريك الذي يزعم ابن المهدي أن حلاوة الغناء لا تتم الا به ، والتحريك كثرة الشغل (عمل أنغام تواكب سبع ياءات في «حييا» على سبيل المثال) . وإذا زعم اسحق أن غناءهما يتكرر فيه الحذف لا الشغل فهو تحامل الرفض لمذهبهما ، وهو لا ينى يوقع بهما في المهالك مستخدما علو شأنه (٢) . وكما سقطت أعمال تجريبية كثيرة في الشعر حدث ذلك في الموسيقى ، فان أغاني ابراهيم بن المهدي بعد قرن من الزمان (حتى تاريخ تأليف كتاب الاغاني) لا يكاد يعرف منها صوت ، ولا يروى منها الا اليسير وأن كلامه في تجنيس الطرائق أطرح ، وعمل على مذهب اسحق (٣) . والطرائق تكاد ترادف الدساتانات ، وهي ألحان حوذي بها الألفاظ والاغاني ، وقسمت أجزاءها على أجزاءها ، والطرائق : هي الصناعات التي عملت على أصناف

(١) الاغاني ج ٩ ص ٤٤

(٢) راجع الاغاني ج ٩ ص ٢٨٢ ثم الاغاني ج ٥ ص ٢٨٧ ، ٢٩١ ، ٢٩١ - ٢٩٢ ، ٢٨٣ - ٢٨٤ .

(٣) الاغاني ج ١٠ ص ١٤٩ ، لكننا نظن استمرارية ابراهيم في الاندلس .

أوزان الشعر في اللغات المختلفة ، من غير أن يجعل لكل طريقة منها اسم مفرد ، وهي بالقوة بلا نهاية (مثل العروض في دوائر) . أما التجنيس فأظنه ما يشير اليه صاحب الكافي في الموسيقى «بترتيبات وحشو» في قوله : «وقد يتخلل أحوال الصنف المسمى بـ : الدستانات ، والطرائق ؛ شيء يسمى : النغمة ، باشتراك الاسم مع النغمة المحدودة في علم الموسيقى ، وهي تجرى مجرى الترتيبات والحشو خلال تكرير اللحن في الأبيات ومجرى الاستراحات ، وهي صنوف مؤلفة ، كثيرة في الطبقة التي عليها اللحن ، ويستعمل في كل دستان وطريقة منها (نغمة) (١) » ونظن أنها ما يشير اليه صاحب الأغاني بكلمة الزوائد .

ولا نشك أن غناء عليه بنت المهدي في مسمط رباعي تختلف فيه قافية الشطر الثالث لكل زوج من الأبيات لابد أن تدخل في عداد مذهب إبراهيم المنسي مع أخته . وهذا الاختلاف يعين على تمطيط قافية الشطر الثالث بأسلوب تكاثر ياءات «حييا أم يعمر» وقد تضاعف معه «ألف القصر» أيضا في ظننا طبقا لنفس القاعدة ، وذلك هو المسمط :

مالى أرى الأبصار جافيه	لم تلتفت منى الى ناحيه
لا ينظر الناس الى المبتلى	وانما الناس مع العافيه
صحبى سلوا ربكم العافيه	فقد دعتنى بعدكم داهيه
صارمنى بعدكم سيدى	فالعين من هجرانه باكيه (٢)

ان هذه المسمطة المربعة الغربية المطلقة القافية في الشطرين الثالث والسابع تكاد تكون اجابة على السؤال الذى كان ينبغى أن ينبثق في جو شعراء ومغنى الحداثة في مطلع القرن الثالث الهجرى أو في ذيل القرن الأول من عمر الدولة العباسية . وهي اجابة لسؤال ما كاد ينبثق حتى أخدمه اسحق واتجه لمعاداة الحداثة في الشعر والموسيقى جميعا لكن زرياب قد حمل معه بذرة الحداثة الى أرض تتعطش اليها فنبئت هناك ونمت مع أسئلة كثيرة وأجوبة شافية . وحتى نصل الى الاندلس حيث آلة الأوغرن التى هى النبع الصافى للموشحات في نظر أهم من كتب عنها نورد هذا الخبر عميق الدلالة حول دور ابراهيم بن المهدي وأخته عليه اللذين يشكلان معا موشحة على لسان رجل هو ابراهيم وخرجة على لسان

(١) الكافي في الموسيقى ص ٦٦ - ٦٧

(٢) الاغانى ج ١٠ ص ١٧٠

امراة هي عليّة . الخبر من كتاب محمد بن الحسن عن عون بن محمد عن أبي أحمد بن الرشيد واللفظ له ، قال : دخل يوما اسماعيل بن الهادي الى المأمون ، فسمع غناء أذهله . فقال له المأمون : مالك ؟ قال : لقد سمعت ما أذهلني ، وكنت أكذب بأن الأرغن الرومي يقتل طريا ، وقد صدقت الآن بذلك . قال : أولا تدري ما هذا ؟ قال : لا والله ! قال : هذه عمك عليّة تلقى على عمك ابراهيم صوتا من غنائها (١) استحسنه . فأصغيت اليه فاذا هي تلقى عليه :

ليس خطب الهوى بخطب يسير ليس ينبيك عنه مثل خبير
ليس أمر الهوى يدبر بالرأى ي ، ولا بالقياس والتفكير (٢)

فهل عرفت عليّة وأخوها ابراهيم الأرغن ؟ الخبر لا يؤكد ذلك ، لكنه يلقي بالاحتمال بقوة اذا جمعناه الى ما سبق من أسلوب ابراهيم ومذهبه ، واذا لاحظنا أن هذه الابيات من مسمطة رباعية أيضا في أغلب الظن ، والقافية المتحررة في الشطر الثالث ومطلع الرابع تقسم البيت قسمة ضيزى الى فقرتين أولاهما أطول من الأخرى :

ليس أمر الهوى يدبر بالرأى ، ولا بالقياس والتفكير

ويتيح فرصة كبرى للتمطيط والتجنيس ، وتوسيع اللفظ على مقاس اللحن . اننا على أبواب التوشيح التي سيفتحها أهل الاندلس بعد موت عليّة (٣) بأقل من نصف قرن أو يزيد بقليل ! . ربما مع ألحان عليّة «الثانية» ابنة زرياب ، الذي خلد أعمال عليّة «الأولى» شكلا وموضوعا عندما سمى ابنته عليّة وجعلها وريثة فنه المحدث .

(١) نفسه ص ١٨٥

(٢) نفسه . والخبر يروى الجزء الاول منه محمد بن يحيى الى صاحب الاغانى مباشرة ، بينما الخبر برمته منسوخ من كتاب محمد بن الحسن .

(٣) ماتت عليّة عام ٢٠٩ أو ٢١٠ هـ .

الفصل الأخير

الحداثة العباسية فى قرطبة

- ١ -

قرطبة

القرن الثالث الهجرى فى قرطبة ، هو الامتداد الحقيقى للقرن الثانى الهجرى فى بغداد (ومن قبلها دمشق) . فى هذا القرن كل شىء غامض فى قرطبة ومع ذلك ، فنحن نحس باستقلالهم من احدى العلامات الهامة ، فهم يلبسون القلنسوة الرومية (١) . واذا لم يلبسوا القلنسوة فبدون غطاء للرأس ، وبملايس الحداثة : «كان يرى محمد بن بشير القاضى داخلا على بساب المسجد الجامع يوم جمعة ، وعليه رداء معصفر ، وفى رجليه حذاء يصر ، وعليه جمة مفرقة ، ثم يقوم فيخطب ويقضى وهو فى هذا الزى ، واذا رام أحد من دينه شيئا ، وجده أبعد من الثريا . ومما يحكيه الناس ويدور على ألسنتهم من أخبار محمد بن بشير أنه أتاه رجل لا يعرفه ، فلما نظر الى زى الحداثة من الجمة المفرقة والرداء المعصفر وظهور الكحل والسواك وأثر الحناء فى يديه لم يتوسم عليه القضاء ، فقال ليعض من يجلس اليه : دلونى على القاضى ، فقل له : ها هو ذا وأشير له الى القاضى ، فقال لهم : انى رجل غريب وأراكم تستهزون بى . أنا أسألكم عن القاضى وأنتم تدلوننى على زامر ، فزجر من كل ناحية ، وقال له ابن بشير : تقدم فاذا ذكر حاجتك ، فلما أيقن الرجل أنه القاضى تذمم واعتذر ، ثم ذكر حاجته فوجد من العدل والانصاف فوق ظنه (٢) » . فنحن أمام ظواهر حداثة فى الثياب تستلفت النظر

(١) الخشنى ، قضاة قرطبة ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ص ٧ ، ١٨ .

(٢) نفسه ص ٢٢ . ويصف لنا الضبى فى البغية عرسا : «فلعهدى بعرس فى بعض الشوارع بقرطبة والنكورى الزامر قاعد فى وسط الحفل ، وفى رأسه قلنسوة وشى وعليه ثوب خز عبيدى ، وفرسه بالحلبيية المحلاة وغلامه يمسه ، وكان فيما مضى يزمر لعبد الرحمن الناصر . وهو يزمر فى البوق» . ويبدو - كمادة الفنانين اليوم - أنهم يبالغون فى الاناقة والبريق وهذا ما دعا الرجل الى قوله . الضبى ، بغية الملتمس ، دار الكاتب العربى ، ١٩٦٧ ، ص ٢٠٣ . كذلك فى كتاب (أخبار مجموعة فى فتح الاندلس وذكر أمرائها ، لمجهول ، دار أسامة ، دمشق (مصور عن طبعة مدريد ١٨٦٧) يصف القاضى : «كان يخرج الى المسجد ويجلس للحكم فى أزار مورد ولة مفرقة» . وفيما يتعلق بملايس الاندلسيين من المفيد مراجعة أزجال ابن قزمان ، وإشارة الدكتور عبد العزيز الأهوانى إليها فى كتابه . الزجل فى الاندلس ص ٧٢ - ٧٦ .

حتى أن بعض الناس تشير الى القاضى فى سخريه باسم «عشر الدلال» ! ويحفظ ذلك القاضى ، ويندم الساخر لحلم القاضى رغم الحفيظة (١) . ولعل ابن بشير كان يبالغ فى التزام «المودة» ، ومع ذلك يستقر لباس القلنسوة ، أو التخلص نهائيا من لباس الرأس حتى أن بعضهم «سأل يحيى بن يحيى عن لباس العمائم ، فقال : هى لباس الناس فى المشرق ، وعليه كان أمرهم فى القديم . فقيل له لو لبستها لاتبعتك الناس فى لباسها . فقال : قد لبس ابن بشير الخز ، فلم يتبعه الناس ، وكان ابن بشير أهلا أن يقتدى به ، فلعل لو لبست العمامة لتركنى الناس ، ولم يتبعونى كما تركوا ابن بشير ، وكان يحيى بن يحيى كثيرا ما يحكى عن محمد بن بشير عن مالك بن أنس (٢) » .

فهناك الاتجاه المحافظ البدوى يريد عمامة المشرق ، لكن تفتتح فقهاء الاندلس يعرف أنه لا يمكن الوقوف أمام تيارات اجتماعية كبرى . فقد اختار الأندلسيون ثيابا وطنية اذا صح التعبير منذ البداية ، فها هو قاض آخر يجلس فى المسجد يحكم بين الناس وعليه «شركاب (٣)» ، والامثلة لا تحصى ، ولذلك فنحن نتحفظ مع ما يقوله ابن خلدون من أن لباس الأندلسيين فى العصر الغرناطى المتأخر ، كان محاكاة منهم «كمغلوبين للغالب (٤)» . فمن المؤكد من النصوص السابقة الاستقلالية حتى أن كشف الرأس يكون تعزيرا وهوانا فى العراق وهو فى الاندلس أناقة (٥) وقد تعلق الرأس جمة مفروقة أو قلنسوة ، والأندلسيون اختاروا اللون الأبيض لمبانيهم حتى صارت قراهم كالحمام كما نراها اليوم ، واللون الأبيض فى الخريف والملون فى غيره من الفصول موافقين زرياب على اختياره (٦) ، والناس تدخل الحداد فى الأسود وهم يدخلون فى الأبيض كبياض لياليهم .

فى هذا القرن الثالث نسمع عن هذا النمط من الحياة ، وهو نمط أندلسى . ان اختفاء العمائم فى هذا الوقت المبكر يدل على احتضان الملابس المحلية من جانب العرب الفاتحين .

ثم الاشتراك المبكر فى الأعياد الدينية الإسلامية والمسيحية متضمنة اجازة

(١) نفسه .

(٢) نفسه ص ٣٦

(٣) نفسه ص ٧٠

(٤) المقدمة ص ١٤٧

(٥) ابن الأزرقي ، بدائع السلك فى طبائع الملك ، منشورات وزارة الثقافة والفنون . بغداد

١٩٧٨ ج ٢ ص ١٦٠

(٦) نفح الطيب ج ٢ ص ١٢٨

الأحد بجانب الجمعة لهو أمر بالغ الأهمية على تحول الشعائر الدينية إلى عادات «قومية». فسانى لا أشك في أن كثيراً من أهل البلاد الأصليين الذين دخلوا في الإسلام هم وراء استمرار هذه الاحتفالات ، ولم يكن الأمر مجرد مشاركة إسلامية مسيحية فحسب ، ولكنها حياة فولكلورية غنية تمسك بها أهل البلاد الأصليون ، وأعجب بها وتبناها العرب بدليل إخراج الأمير نفسه الهبات والجوائز لغير المسيحيين في هذه الأعياد ، أي أنها تجاوزت الوجود الفولكلورى إلى الوجود الرسمى (١) .

إننا لن نطارد الظواهر المحلية أكثر من ذلك ، لكنها كانت حادثة استجذبت على سلوك عرب الأندلس - فيما يبدو - بحثاً عن عناصر وحدة بجانب جاذبية الحياة الفولكلورية بهذه البلاد إلى حد تبنيها في وقت مبكر كما نرى . وهى أيضاً عناصر استقلالية اكتسبوها من واقع شبه الجزيرة المليء بالقوميات التى تسعى - وحتى اليوم - للاستقلال والتميز . إن هذا الواقع سوف يخلق تناقضاً مفزعاً . إن السعى للاستقلال الأندلسى سوف يحفز الأندلسيين دائماً للتفوق على مصدر حضارة العصر وهو المشرق ، وهذا السعى الشامل نكتشفه من مراجعة الرحالة الأندلسيين نحو المشرق للحج واستيراد كل جديد ، فهؤلاء ينتمون لكل أقاليم الأندلس ولكل أجناسه بل إن بعض المسيحيين يتوجهون نحو المشرق للقبشير مثل رايموندو لوليو بل إن سائناً تيريزا تحكى لنا في سيرتها الذاتية (بعد سقوط غرناطة بما يقرب من قرن) أنها فكرت في عمل نفس الشيء . إن هذا السعى للمنافسة والتفوق والاستقلالية سيخلق عناصر وحدة ، لكنه سيتعمق أيضاً داخل كل العرقيات والأجناس والأديان في شبه الجزيرة ، فيؤدى إلى صراع دموى على الجانبين المسيحى والإسلامى ، ثم بينهما داخل كل جانب .

ولهذا فإن حادثة بغداد ، التى قاد خطاها الأولى بشار ، وتابعه في تطوير وتمرد تجاوز حدود أبى الحداثة بشار - كل من أبى نواس وأبى العتاهية ومسلم ابن الوليد - سوف تثير انتباه الأندلسيين . إنها طريق للتفوق على المشرق لو تابعوا السير فيها ، ولا سيما أن المشرق قد أوقف تيار هذه الحداثة ، وأسلم الشعر تدريجياً إلى البداوة كما ظهرت في شعر البحتري ثم المتنبى من بعده .

ويورد ابن سعيد في المغرب خبراً عن عبد الرحمن الأوسط - بالنسبة للباحث له دلالة الرمزية الكبرى - فالأخبار مادة للتحليل الدقيق وليست باباً فحسب

(١) راجع فتح الطيب ج ٢ ص ١٢٥ ، والجوائز التى حدها عبد الرحمن الأوسط لهذه الأعياد . كذلك راجع المقتبس ص ١٣٨ ، وهامش ٢٩٨ ص ٥١٩ .

من أبواب الطرافة - فحواه أن عبد الرحمن هو «الذى أحدث بقرطبة دار السكة، وضرب الدراهم باسمه، ولم يكن فيها ذلك مذ فتحها العرب . وفي أيامه أدخل للأندلس نفيس الجهاز من ضروب الجلائب لكون ذلك نفق عليه وأحسن لجالييه ووافق انتهاب الذخائر التي كانت في قصور بغداد عند خلع الأمين فجلبت إليه ، وانتتهت جبايته الى ألف ألف دينار في السنة . وهو الذى اتخذ الوزراء في قصره بيت الوزارة ... وكان مولعا بالنساء ولا يتخذ ثيبا البتة . وكملت لذته بقدم زرياب غلام اسحق الموصلى (١) يثير هذا النص الانتباه الى :

١ - ثراء الأندلس واستقلالها الاقتصادى في عهد عبد الرحمن الاوسط (دار السكة - الجباية) . والاستقلال الاقتصادى أصل كل استقلال .

٢ - انتقال أدوات الحداثة المادية (ذخائر قصور بغداد عند خلع الأمين) والروحية (زرياب) . وخبر ابن خلدون عن قدم زرياب مسبق بما يعطينا فكرة عن ذخائر قصور بغداد ، فهو يتحدث عن تقدم الموسيقى والغناء ، ويقول «... وكان من ذلك في دولتهم ببغداد ما تبعه الحديث (المستجد بعده) به وبمجالسه لهذا العهد (عهد ابن خلدون) ، وأمعنوا في اللهو واللعب ، واتخذت آلات الرقص في الملبس والقضبان والأشعار التي يترنم بها عليه (الرقص) ، وجعل صنفا وحده ، واتخذت آلات أخرى للرقص تسمى الكرج ، وهى تماثيل خيل مسرجة من الخشب معلقة بأطراف أقبية يلبسها النسوان ، ويحاكين بها امتطاء الخيل ، فيكرونها ويفرون ، ويثاقفون ، وأمثال ذلك من اللعب المعد للولائم والأعراس وأيام الأعياد ومجالس الفراغ واللهو ، وكثر ذلك ببغداد ... وانتشر منها الى غيرها ، وكان للموصلين غلام اسمه زرياب ... (٢) » . فما انتقل من بغداد كان كل هذا : «عناصر الحداثة» والحياة المرحية التي جعلتهم يصفون أيام عبد الرحمن الاوسط بالعروس (٣) . اننى أظن أن هذا الوصف كان في أغنية أسمها «الموشح العروس السباعى القفل» الذى امتنع ابن سناء الملك عن التمثيل له في دار الطراز ، وأن هذا الموشح كان هدية زرياب لعبد الرحمن ، بل هو - كقدوة - قد غنى هذا الموشح ، فردد الناس بعده تسمية أيام عبد الرحمن بالعروس .

تنقل الى قرطبة أدوات الحداثة في بغداد (المادية) والروحية في شخص زرياب الراوى العظيم والموسيقيار المبدع (في الموسيقى) المخترع (لآلاتها) ، صاحب دار

(١) ابن سعيد ، المغرب في حر المغرب (تحقيق : شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٥٣ ، ص ٤٦ .

(٢) المقدمة ص ٤٢٨

(٣) المغرب ص ٤٦

«المودة» في نفس الوقت . ان قدوم زرياب لم يكن الا استرداداً لحياة بغداد في عصر الأمين ، والتي آن لها أن تسير في طريق آخر يسيطر عليه الاتجاه المحافظ الذي قاده «اسحق الموصلي» كما أسلفنا ، بينما قرطبة يقود فيها «زرياب» اتجاه ابراهيم ابن المهدي ، وأتباعه من الشعراء المحدثين . ان قيادة الحياة الاجتماعية والثقافية بعلم في الموسيقى انتقلت الى قرطبة ، لكن شتان بين علم بغداد (اسحق البدوي النزعة في الشعر والشعراء) وبين زرياب صاحب الاختراعات وأساليب الابداع التي وجدت متنفسها في قرطبة ، ولم تجده في بغداد .

وان كان زرياب وحده كافياً لنشر الحداثة بمعونة ذخائر قصور بغداد ، فان الحركة لم تتوقف لاستجلاب الجديد وتعلمه ولهذا «هاجر عباس بن ناصح لما سمع بنجوم أبي نواس ، وروى شعره» (١) . وهناك من الشواهد ما يثبت أن الأندلسيين قد تمكنوا من صنعة أبي نواس حتى أمكنهم تزييفها (نحل شعر عليه) دون أن يكتشف التزييف الخبراء (٢) . وفي المواقف الصعبة يستشهدون بشعره (٣) . والذي حفظ شعر أبي العتاهية من الضياع هم الأندلسيون . وهزل المحدثين وتهاجهم وسخريتهم وميلهم عن عمود الشعر هي أبرز صفات شعر مؤمن بن سعيد والغزال وعباس بن فرناس . ان حادثة بغداد قد استقرت في قرطبة ، وبصفة خاصة تجريبيتها والرغبة في السبق واللجوء الى لغة الشعب الحية وتفجير طاقتها الشعرية . ولسنا في مجال للتمثيل ، ولكن يتبين ذلك من يدرس أشعار القرن الثالث . فالحادثة في الشعر والموسيقى قد اكتملت في قرطبة . وأن لها أن تنطلق على نحو فريد من الابداع مما لم يتح لها في بغداد . وكانت نتيجة لتبني هذا التيار المحدث أن حل زرياب ومعه عباقرة الموسيقيين والشعراء مكانة في نفوس الأندلسيين وحياتهم (٤) لا تقارن بالمصير الحزين لشعراء الحداثة في بغداد .

وكانت ذروة هذا الواقع الموشحات .

(١) تاريخ الادب الأندلسي ص ٢٤

(٢) الحميدى . جذوة المقتبس . الدار المصرية للتأليف والنشر . ١٩٦٦ . ص ٢٢٨ - ٢٢٩ ، كذلك ، انظر : أحمد هيكل . الادب الأندلسي ، دار المعارف ١٩٧٩ : ص ١٥٩ .
(٣) أخبار مجموعة ص ١٣٩ . وهنا شواهد لا تحصى عن احتفال الأندلسيين بأشعار أبي نواس .

(٤) عن مكانة زرياب يورد الحميدى : «وزرياب عندهم كان يجري مجرى الموصلي في الغناء ، وله طرائق أخذت عنه ، وأصوات استفيدت منه وألفت الكتب بها ، وعلا عند الملوك هناك بصناعته واحسانه فيها علوا مفرطاً . وشهر شهرة ضرب بها المثل . جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر ص ١٠٢) ولاحظ مكانة «شرحبيل الزامر» من الامير محمد من فحوى قصة يوردها المقتبس ص ١٥٠ .

نشأة الموشحات

الموشحة في صورها المختلفة تمثل رمزا بالغ الأهمية في فهم الحضارة والعلاقة بين الشعوب . ونقصد بالصور المختلفة نوع الخرجة في الموشحة ؛ فهي تارة بلغة رومانثية محضة وتارة أخرى بمزيج من اللغتين الرومانثية والعربية . وتارة ثالثة بلغة عامية عربية ، وتارة رابعة بلغة عربية معربة . فهي في كل صورة ترمز لحالة من أحوال الحضارة التي تخرت في هذا العمل الأدبي جماليا لتكثف مغزى صور واقعية . يحكى ابن جبير في رحلته أثناء مروره بعكا أن المدينة قد «انتزعها الأفرنج من أيدي المسلمين في العشر الأول من المائة السادسة . فبكى لها الاسلام ملء جفونه ، وكانت أحد شجونه . فعادت مساجدها كنائس . وصوامعها مضارب للنواقيس ... وطهر الله من مسجدها الجامع بقعة بقيت بأيدي المسلمين مسجدا صغيرا ، يجمع الغرباء منهم فيه لاقامة ... الصلاة . وعند محرابه قبر صالح النبي ... وفي شرق البلدة العين المعروفة بعين البقر ، وهي التي أخرج الله منها البقر لآدم . والمهبط لهذه العين على أدراج وطية ، وعليها مسجد بقى محرابه على حاله ، ووضع الأفرنج في شرقيه محرابا لهم . فالمسلم والكافر (أهل الاندلس يستخدمون كلمة كافر مرادفة للعدو الأفرنجي الصليبي في حال الحرب معه بينما في السلم تستخدم لفظة النصاري) يجتمعان فيه ، يستقبل هذا مصلاه ، وهذا مصلاه وهو بأيدي النصاري (استخدم كلمة النصاري هنا لحسن سلوكهم تجاه المعبد المشترك) معظم محفوظ (١) . ان المشهد الذي يصفه الرحالة ليس الا موشحة حية تكشف عن التعايش الحميم بين الغالب والمغلوب . المسجد صار خرجة وجسم الموشحة هو الكنيسة التي بنيت عليه دون أن تخفى معالمه ، لقد سيطر إيقاع المسجد الفني على الكنيسة فصار المغلوب غالبا والغالب مغلوبا : لون من التوازن الانساني الذي يفتحه تيار الحياة . ومقابل هذه الموشحة الحية توجد موشحة صامتة ، انها مسجد قرطبة وكنيسته . لقد بقى الغالب وحده ومحي شخصية المغلوب لكن روح هذه الشخصية بقيت تخلد تاريخه على هذه الارض ، وتنشره من مقبرة الوجود العدمي في الواقع الى ملحمة الوجود الفني في معمار

(١) ابن جبير ، رحلة ابن جبير . دار مكتبة الهلال بيروت ، لبنان . ١٩٨١ . ص ٢٤٩ .

المسجد الهائل . وكذلك الموشحة ذات الخرجة الأعجمية فهي الآن بين الصمت لاختفاء وظيفتها في الواقع الاندلسي الذي صار تاريخا وبين الحياة في أيدي أحفاد الاندلسيين بالمغرب العربي خاصة وباقي العالم العربي عامة . تخليدا لجذورهم وابقاء لرمز يكثف تاريخ جدودهم بما حمل من أمجاد وبؤس في آن .

وأما احدى صور الواقع الاندلسي الصارخة للموشحة الحية ، فهي أمر «موسى بن موسى بن فرقون بن قسى أمير الثغر الأعلى والثائر على الامير عبد الرحمن الأوسط ، فقد تزوجت أمه بعد موت أبيه من أمير من البشكنس أنجب منها ثلاثة أبناء حكموا مملكة بنيلونة (اقليم الباسك حاليا) . وتحالف الأخ الامير المسلم مع أخوته الملوك المسيحيين ضد الامير الأموي ، وكان دائما يتم تمردهم معا أو مصالحتهم للامير معا . واقع أنجب شبكة من العلاقات المسيحية الاسلامية والعربية الاسبانية في غاية الطرافة والتعقيد حكمت اطار العلاقات سلما وحربا (١) . كذلك نجد حالات كثيرة يستعين الامير المسيحي لحماية عرشه بالامير المسلم والعكس ، وهذه صورة صارخة حكمت العلاقات التي يتحالف فيها مسيحي مع مسلم ضد مسيحي ، أو مسلم مع مسيحي ضد مسلم . أما الصورة الهادئة لهذا الوجود التوشحي هو مثال قومس بن انتيان كاتب الرسائل للامير محمد ، الذي من أجله تحول الأحد اجازة لجميع كتاب الدولة المسلمين (٢) . «خرجة أعجمية» ، وياقي البنية عربى لكن يجرى في دماؤها ايقاع الخرجة الاعجمية سواء في صراعها أو وحدتها مع البنية العربية (ومن أجل هذا كانت الموشحة فنا شاملا تمثيلا لمغزى الواقع ، والفن الشامل = رقص + غناء + موسيقى + جمهور + شعائر احتفالية) . والأمثلة بعد ذلك لا تحصى وضربنا لها مثلا من الأعياد المشتركة . وهنا يحسن أن نضيف أعياد المواسم الزراعية الاحتفالية ، والتي يشير اليها ابن قزمان في زجله رقم (٥٠) . ان لابن قزمان في هذا الزجل «تصويرا لنزهات خلوية له أيام العصير . وتلك الأيام كان يخرج فيها الاندلسيون الى الحقول والأودية ، حيث يبيتون عدة ليال هناك . وقد ذكرها الشعراء في أشعارهم ، ونقل ابن بسام طرفا منها ، وزمن العصير في الخريف ،

(١) المقتبس ص ٤ ثم الهامش (١) والهامش (٢٨) . وهوامش محقق المقتبس (د . محمود مكى) تمثل عملا بحثيا ممتازا لا يقرأ النص الاصل بدونه .

(٢) المقتبس ص ١٣٨ . وهذا البحث ص ٢٩٢ . ثم قصة قرطبة ص ٧٦ . حول موت قومس ابن انتيان ، والجدل حول موته على الاسلام أو على المسيحية لحسم أمر الميراث . انها موشحة أخرى تمثلها حياة هذا الرجل ، وهذا يذكرنا بالجدل المستمر حتى اليوم في كتب تاريخ الادب الاندلسي حول اسلام ابن سهل الاسرائيلي .

وهو الوقت الذى يجمع فيه العذب ، والاحتفال به فى العالم الغربى قديم . وكان ابن قزمان يشارك فيه ، ويحمل له أجمل الذكريات . ففى الزجل (المذكور) يعطينا صورة عن هذا العيد ، حيث خرج فى رجال ونساء ، ومعهم آلات موسيقية . يغنون ويرقصون ويعبثون (١) .

وليس غريباً أن تمتزج العربية والأعجمية فى الخرجة ، فالمواسم الزراعية لم تعد تنتمى لفئة دون الأخرى ، ان الزراعة مهنة الجميع ، وأعيادها أعياد للجميع ، فهى عنصر من عناصر الوحدة ، ومع ذلك فاسم العيد هنا لا تناسبه الكلمة العربية فيحمل فى الخرجة اسمه الرومانثى اشارة الى جذوره القديمة فى العالم الغربى . وما هى الخرجة (وبيتها (٢)) :

لو رأيت حبيبك ميت بهواك

لس يحب قلب فى الدنيا سواك

مذيان ذى بشك لو ان نراك

ولو ان قلبك يكون من حديد

وبخصوص صورة الموشح ذى الخرجة العامية ، فيشير الى دور العامة المخرب فى الأندلس . فقد مارسوا دوراً فعالاً فى اشعال الفتن ، واسقاط حكام والأتان بحكام آخرين . انه دور لم يدرس حتى الآن لكن من يقرأ أحداث الأندلس يجد أن هذا الامر كان خارجاً على نوااميس العصور الوسطى ، وبالتالي فان ثقافتهم الشعبية قامت بغزو الثقافة الرسمية فى هذه البقعة منها : الموشح العرب . ولقد قاوم الموشح العرب بشكل مطرد هذا الغزو العامى فى العصر الغرناطى حيث تكاد تختفى تماماً الخرجة العامية (أو هى اختفت نهائياً على حد علمى حتى الآن) . فالموشح العرب محاولة لوقف دور العامة السياسى داخل العمل الأدبى انعكاساً لمغزى المقاومة الرسمية لذلك ، ومع هذا فان الايقاع ظل يحمل صدق هذا الدور حتى النهاية ، لأن هذا الدور لم يتوقف قط ، فغزا غزوا مظفراً من جديد فى شكل أدبى جديد هو الأزجال .

(١) الزجل فى الأندلس ص ٩٩ . كذلك ص ٨٣ يشير الى عيد العصرة .

(٢) ابن قزمان ، الديوان . تحقيق ف. كورينطى . المعهد الأسباني العربى للثقافة مدريد ١٩٨٠ ، زجل ٥٠ ص ٢٣٨ . الكلمات الرومانثية هى «مذيان ذى بشك» أى : غدا سيكون عيداً (لو أن نراك) .

ومن العناصر المثيرة للانتباه في السوايق والتي يمكن أن تتمثل في البناء التوشيعي موضوع الخمر في الأندلس . أن تبني الأندلسيين لمشروع أبي نواس الفني (١) ، يمكن أن نربطه بالتححرر الأندلسي رغم التشدد المالكي ، كما ينبغي أن نربط ذلك كله بالكروم باعتبارها عصباً للاقتصاد ، وبالتالي بصناعة الخمر ، حتى أصبحت الكروم والخمر من عناصر الوحدة واللقاء في مجتمع الأندلس كما يبرز ذلك زجل ابن قزمان وكثير من الأخبار . وهذا الوضع الراسخ قد يكون وراء موقف فقهاء الأندلس المتسامح حول حد الخمر ، بل وحرجه من تنفيذه ، لأن القرآن الكريم لم ينص عليه ، كما أن الرسول صلى الله عليه وسلم لم يقر هذا الحد على أحد في حياته . ويشير الخشنى في «قضاة الأندلس» إلى ذلك : «وما أتى عن القضاة في هذا المعنى خاصة من الأغضاء عن السكرارى والتغافل لهم ، والرقعة عليهم ، فلا أعرف له وجهاً من الوجوه يتسع لهم فيه القول ، ويقوم لهم به العذر إلا وجهاً واحداً ، وهو أن حد السكر من بين الحدود كلها لم ينصه الكتاب المنزل ، ولا أتى فيه حديث ثابت عن الرسول صلى الله عليه وسلم ، وإنما ثبت أن النبي صلى الله عليه وسلم أتى برجل قد شرب فأمر أصحابه أن يضربوه على معصيته ، فضرب بالنعال ، وبأطراف الأردية ، ومات النبي صلى الله عليه وسلم ولم يحد في ضرب السكران حداً يلحق بسائر الحدود ، فلما نظر أبو بكر رضى الله عنه في ذلك بعد النبي صلى الله عليه وسلم ، واستشار أصحابه قال له على بن أبى طالب رضى الله عنه : من شرب سكر ، ومن سكر هذى ، ومن هذى أفترى ، ومن أفترى وجب عليه الحد . أرى أن يضرب الشارب ثمانين . فقبل منه الصحابة . فذكر أهل الحديث أن أبا بكر عند موته قال : ما شئ في نفسي منه شئ غير حد الخمر ، فأنه شئ لم يفعله رسول الله صلى الله عليه وسلم ، إنما هو شئ رأيناه من بعده (٢) .

(١) قد أشرنا إلى ذلك مراراً في حديثنا عن ابن عبد ربه وفي مواضع متعددة . ومن المهم مراجعة الأشعار ، التي يوردها صاحب العقد لأبى نواس وكيف أنه يعظمه ويثنى عليه . أخيراً لدينا شعراء أندلسيون تفرغوا لممارسة تنفيذ هذا المشروع ، فصاحب الجنوة يورد تحت الترجمة ١٩١ ترجمة أحد الشعراء : «أحمد بن محمد الجياني . المعروف بئيس الجن . شاعر خليع . يجرى في وصف الخمر مجرى أبي الحسن ابن هاني . لم أجد من شعره شيئاً إلا فيها» . ومن يراجع زجل ابن قزمان يدرك دور الخمر الكبير ليس في الشعر فحسب بل في الحياة الأندلسية . ويتيسر الجن هذا . ظرف» أندلسي «لقارعة» ديك الجن في بغداد . وشهرة الشعر الأندلسي في الطبيعة أمر لا جدال فيه . وقد غطت هذه الشهرة على ما كان ينبغي أن تحتله أشعار الخمر من مكانة ، لكن الأمر معقد ، فأشعار الخمر دائماً تمثل عنصراً جزئياً في شعر الطبيعة ، فلا طبيعة — في معظم الأحوال — بدون خمر ، ولا خمر بدون طبيعة .

(٢) قنسة قرطبة ص ٥٩ أيضاً راجع ص ١١٤ كيفية تخلص القضاة من ضرورة إقامة الحد ، ثم في نفس الموضوع ص ٩٨ .

هذا التغافل يقابله تشدد في الدين من لدن القضاة بل والعمامة كما نرى في معظم المصادر الأدلسية ان هذا التناقض ليس الا موشحة تمثل واقعا بالغ التعقيد ، فالتشدد في الدين مع وحدة المذهب (المالكي) وسيلة لمواجهة عدو متشدد في دينه أيضا واحدى المذهب (كاثوليكي) ، والتغافل في الخمر ليس فعلا اراديا يقلل من الشدة في الحق وفي الدين ، وانما هو منفذ أتاحتها خصوصية تاريخية لحد الخمر من أجل المحافظة على عنصر اقتصادي واجتماعي من عناصر الوحدة ، ولذلك عندما يأمر الحكم باراقة الخمر يأمر أيضا باقتلاع أشجار الكروم وتحريم زراعتها ، فيقنعه مستشاروه بأن الناس تصنع الخمر من فواكه متعددة ، فلا فائدة من اقتلاع الكروم فيتراجع عن هذا الامر الأخير المهول والمدمر للاقتصاد ولطاعة العامة ، وقد كثر المنتزون في كل مكان . وكان أمر الحكم المستنصر رمزا لنهاية الوحدة في الاندلس ، وبداية لتجاوز نفوذ الفقهاء الحد ، فهم لم تعد تعنيهم وحدة الاندلس بل يسعون للقضاء عليها ، فبعد موت الحكم يتولى فقيه السلطة ويقضى فعليا على حكومة الوحدة الوحيدة في الاندلس (البيت الأموي (١)) ، ثم يقفز القضاة والفقهاء كثيرا على كراسي ملك الطوائف .

ان هذا المجتمع المعقد يبحث عن رموز لوحده ، في نفس الوقت الذي يختلف أسبابا للتمزق . والموشحة بين خرجة أجنبية وأقفال وأبيات تمثل الوحدة الممكنة والتمزق المحتمل ، وبهذا نفس زيادة عدد أجزاء كل غصن من أغصان البيت في الموشحة وعدد فقرات كل قفل من أقفالها ابتداء من نهايات عصر ملوك الطوائف . وكلما تأخر الزمن وازداد التمزق ، وفي أواخر العصر الغرناطي عندما توحدت

(١) تعلق عدد من كبار المفكرين والشعراء بأذيال البيت الأموي وعبر رأسهم ابن حزم ومنهم ابن زيدون وابن شهيد ، وقد لاقى أنصار البيت الأموي أسوأ مصير على يد المنصور ابن أبي عامر، ثم على يد ملوك الطوائف . والسر - في رأيي - لتمسك هؤلاء بالأموية هو ادراكهم لخصيصة نراها جيدا في المسرح الاسباني وهي أن أهل اسبانيا يقدسون الملك ، ويرون فيه رمز الوحدة الأكبر الذي يوحد وطنهم متعدد القوميات ويدافع عن الكنيسة الكاثوليكية . ومن الطريف في موضوع أمر الحكم باراقة الخمر مراجعة قصيدة يوسف بن هارون الرمادي في رثاء الخمر ، وكأنه يفتتح قصائد رثاء الممالك والمدن في الاندلس . ومن القصيدة ندرك بعض العنف والهمجية في تنفيذ الأمر :

فقل للمسفحين لها بسفح وما سكنته من طرف بكس
وللابواب احراقسا الى أن تركتم أهلها سكان قفر
تحريتم بذاك العدل فيها بزعمكم فلم يك من نحر
فان أبا حنيفة وهو عدل ...

ثم يحكي شعرا قصة أبي حنيفة المشهورة مع جاره السكير وعطفه عليه . (بغية الملتصص ص ١٨ - ١٩) .

مملكة غرناطة الصغيرة ولم تعد تقبل وجود عناصر أجنبية سوى بقايا العرب والبربر ، عادت فقراتها وأجزاؤها سيرتها الأولى من الالتئام والاعراب .

لقد نشأت الموشحة في القرن الثالث ، حيث كانت عناصر الوحدة تتزايد . وعناصر التمزق تتجه لشيء من السكون والدعة وصل مداه في عصر الناصر . وكان هذا العصر هو أنسب بيئة لاستمرار حركة الخروج على عمود الشعر العربى ، وعلى موسيقى اسحق الموصلى الموغلة فى الكلاسيكية ، وكان رسول هذه الحداثة الى الاندلس هو زرياب ، ومحتويات قصور بغداد وأيام العروس فى عصر عبد الرحمن ، وكان لابد لهذه الحداثة أن تتفاعل مع الواقع لقدرة زرياب على استيعابه والدخول فى نسيجه لصالح عناصر الوحدة التى كان عليه اكتشافها وتنميتها ، وقد نجح لينال صفة الأسطورة فى تاريخ الاندلس ويتجاوز مكانة الموسيقى التقليدية الى مكانة خاصة خارقة للعادة فى مجال الثقافة والتوجيه الاجتماعى بصفة عامة . ان هذا الرجل قد أثبت بما لا يدع مجالاً للشك الدور العظيم للفن فى تاريخ الانسان .

مدخل رياضى لنشأة الموشحة

اننا سنحاول البدء من أرض صلبة نحو المناطق الموحلة في رحلة نحو معرفة أسرار نشأة الموشحة . وهذا التعبير المجازى لا يجاوز الحقيقة بعد اطلعنا على جهد ابن سناء الملك في الوصول الى أسرار الموشحات ، وفشله النسبى في حل معظم ألغازها . لقد اقترب من صورتها الخارجية مستخدما بعنصرية مشكورة القليل الذى يعرفه عنها مع النصوص لحل ما يمكن من ألغاز هذا النوع الأدبى . وقد جاء بعد ابن سناء الملك ولا سيما في العصر الحديث من حاول أن يخطو خطوات الى الأمام ، فلم يوفق . وكان ذلك سببا مباشرا في ضعف الدراسات المقارنة لمعرفة أثر هذا الفن في الزجل ، وأثر الزجل فيه ، وأثرهما معا في كثير من الفنون الشعرية الغنائية الغربية مثل فن الرومانث والتروبادور والسوناتا والبالاد بل والشعر الغنائى كما نراه عند سان خوان دى لا كروث المتصوف الاسبانى الشهير الذى عاش في القرن السادس عشر . ان دراسة نشأة نوع أدبى أشبه بدراسة نشأة السلالات البشرية الدنيا من سلالة بشرية عليا .

وحتى هذه اللحظة ، فان هذه الدراسة أشبه بسلسلة من التراكمات الكمية التى لا تنتهى ، وقد أن تتحول الى كيف ! .

نبداً بايراد ما قاله ابن خلدون حول نشأة الموشحات في آخر صفحات مقدمته المشهورة . يقول : «وأما أهل الاندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه ، وبلغ التتميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فنا منه سموه بالموشح ينظمونه أسماطاً أسماطاً ، وأغصانا أغصانا ، يكثر من أعاريضها المختلفة ، ويسمون المتعدد منها بيتاً واحداً ، ويلتزمون عند قوافى تلك الأغصان وأوزانها متتاليا فيما بعد الى آخر القطعة ، وأكثر ما تنتهى عندهم الى سبعة أبيات ، ويشتمل كل بيت على أغصان عددها بحسب الأغراس والمذاهب ، وينسبون فيها ويمدحون كما يفعل في القصائد ، وتجاوزوا في ذلك الى الغاية ، واستظرفه الناس جملة ؛ الخاصة والكافة ، لسهولة تناوله وقرب طريقه .

وكان المخترع لها بجزيرة الاندلس مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المروانى ، وأخذ ذلك عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب

كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، وكان أول من برع في هذا الشأن عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية (١) .

ثم نورد ما قاله ابن سعيد في المقتطف «فأما الموشحات فقد ذكر الحجارى في كتاب المسهب في غرائب المغرب أن المخترع لها بجزيرة الأندلس مقدم بن معافى القبرى من شعراء الأمير عبد الله بن محمد الروانى ، وأخذ عنه ذلك ، أبو عمر ابن عبد ربه صاحب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر وكسدت موشحاتهما ، وكان أول من برع في هذا الشأن بعدهما عبادة القزاز شاعر المعتصم بن صمادح صاحب المرية (٢) » .

وفيما يبدو الآن ، أن قول ابن خلدون مأخوذ من ابن سعيد دون إشارة اليه ، وربما أن كليهما نقلا عن مصدر ثالث (قد يكون - فيما أظن - شخصا غير الحجارى (٣)) . لكن القول الثالث حول نشأة الموشحات هو أقدمها وأهمها على الإطلاق ، ومع ذلك فقد أثار تكهنات لا أول لها ولا آخر حتى كتابة هذه السطور ، ذلك هو قول ابن بسام الشنترينى في مطلع القسم الأول ، المجلد الثانى من ذخيرته : «وأول من صنع هذه الموشحات بأفقنا واخترع طريققتها - فيما بلغنى - محمد بن حمود القبرى الضرير . وكان يصنعها على أشطار الأشعار ، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة ، يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز ، ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان . وقيل إن ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد أول من سبق الى هذا النوع من الموشحات عندنا ، ثم نشأ يوسف بن هارون الرمادى ، فكان أول من أكثر فيها التضمين في المراكز ، يضمن كل موقف يقف عليه في المركز خاصة . فاستمر على ذلك شعراء عصره مكرم بن سعيد وابنى أبى الحسن ثم نشأ عبادة فأحدث التغيير ، وذلك أنه اعتمد مواضع الوقف في الأغصان فيضمنها كما اعتمد الرمادى مواضع الوقف في المركز (٤) » .

هذا هو ما لدينا من حصيلة أقوال القدماء حول نشأة الموشحات مستثنين ما قاله الصفدى حول هذا الامر لأنه واضح الخلل والالتباس (٥) .

(١) المقدمة ص ٥٨٣ - ٥٨٤ ، يواصل ابن خلدون بعد ذلك أخبارا غير مفيدة فيما دخن فيه .

(٢) المقتطف ص ٤١

(٣) بنيت هذا الظن على تصريح ابن خلدون بعد قليل بآراء حول الزجل أخذها عن ابن سعيد ونسبها اليه .

(٤) ابن بسام الشنترينى ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة (تحقيق احسان عباس) .

(٥) الصفدى ، توشيح التوشيح (تحقيق : البير حبيب) ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦

ص ٢٠ - ٢١

وهذه الأقوال تطرح مجموعة من المصطلحات التى تحتاج الى اىضاح .
وسنبداً بمصطلح التضمين ، فهو أول المفاتيح الضائعة .

كما أشرنا فى آخر سطور الفصل الذى عقدناه حول الشكل الظاهرى للموشح ،
يرد المصطلح فى كتاب ابن عبد الغفور الكلاعى «احكام صنعة الكلام» تحت فصل
يحمل عنوان المستجلب ، ويقصد بالكلمة هنا - كما نفهم السياق - النثر الذى
يستجلب باعمال الحرفية الفنية (وربما يريد - وهذا احتمال كبير الورود -
المستجلب من الموشحات الى النثر باعمال الحرفية الفنية التوشيفية) . ويكتب
تحت هذا العنوان ما يلى : «ثم كثرت الصناعة وتشدد فيها القالة ، فاستجلبوا
فيها السجع الفائق واللفظ الرائق فلم يأتوا به (غفور) مع (بصير) ، ولا وقفوا
عند اتيانهم به (غفور) مع (شكور) وبـ (خبير) مع (بصير) ، بل جاؤوا به
(غفور) مع (كفور) ، فضمنوا الفاء وحرف اللين (واو المد) والراء . وجاؤوا به
(خبير) مع (ثبير) و (عبير) و (صبير) ، وجاؤوا به (ميد) مع (غيد) و (جيد) .
وجاؤوا به (زيد) مع (قيد) و (أيد) ، وجاؤوا به (غمر) مع (زمر) ، ولم يأتوا به
مع (ثمر) ، وجاؤوا به ((قمر) مع (ثمر) . فراعوا شكل الحرف المضمن ، والتزموا
من ذلك ما لا يلزم ، واستجلبوا منه ما ربما لم يأت فى سياق الكلام وكذلك لا
يأتون به (قمر) مع (عمر) فى حال الخفض (*) ، ويجمعون بينهما فى حال الرفع
والنصب ، (إذا أدخلوا على قمر الألف واللام ، أما اذا لم يفعلوا وافقوا
التنوين (١) . أى نونوا عمر رغم أنها ممنوعة من الصرف حتى يستوى ايقاع
الراء فى الكلمتين المفترض أن تنتهى بهما جملتان مسجوعتان .

وهذا بالضبط هو مفهوم التضمين فى الموشحات ، وهو فيها مستجلب أيضا ،
لكن من الموسيقى التى ينبغى أن تسبق الكلمة فى نظم الموشح .
ولنطبق ، الأمر على الموشحة الآتية (٢) (لابن زهر) :

(*) (عمر) ممنوعة من الصرف فهى سوف تخفض بالفتحة ، بينما (قمر) بالتنوين فتصير
نهايتا الجملتين المسجوعتين : ... عمر ... قمرن .
(١) احكام صنعة الكلام ص ٢٤٤ . والعبارات ما بين قوسين قمنا باعادة ترتيبه حتى يستقيم
السياق الشديد الوضوح حيث ورد فى النص المحقق مصطربا ويخل بالسياق .
(٢) ديوان الموشحات ج ٢ ص ١١٤

- ١ -

قلبي من الحب غير صاح
وان لحاني على الملاح
وانما بغية اقتراحى
وان درى قصتى وشانى

* * *

- ٢ -

وبى من الحب قد تسلسل
فى صورة الدمع بعد ما انهل
والعود عندى لمن تأول
والحسن فيه على الثانى

* * *

- ٣ -

يا أم سعد باسم السعد
وبعد حين من الهجود
على ملك تحت البنود
فقال انى بمن دعائى

* * *

- ٤ -

وناظر ناظر المحيا
أراك من قوليه اليا
فأنشدته لمن تهيا
واحد هو يا أمى من جيرانى

* * *

- ٥ -

وناطق بالذى كفاهما فاهما
وراغبا بعد ما أتاها تامها
وبالجمال الذى سباهما باهى
قالت على الحسن من سباني باني (*)

* * *

فها هو يقف على قوافى أغصان البيت الاول على (الف المد ، الحاء ، ياء اللين الممدودة حتى لو كانت مجرد كسرة قصيرة) وعند البيت الثالث على (ودى) والرابع (ييا) والخامس (اها) وهناك خلل فى الثانى اما أراد المؤلف أو هو خلل من النساخ (١) . وهذه القوافى المضمنة متساوية فى كلا جزئى الغصن . ومن الواضح أن الجزء الثانى تكرر عروضى وحرفى لمعادله فى آخر الجزء الاول (صاح / صاح ، لاح / لاح / راحى / راحى) ، وهذا أحد الأساليب التوشيفية لزيادة الموافقة والمطابقة بين النغمة الموسيقية والكلمة المغناة (أى الموشح) .

وهذه هى الصورة المثالية للتضمين ، التى اقتربت من مفهومه عند ابن عبد الغفور الكلاعى بشكل يصل الى حد التطابق ما عدا استثناء واحدا ذكرناه . لكن التضمين فى الموشحات أكثر تسامحا ، انه ليس استجلابا كاملا كما نصت أمثلة الكلاعى وشرحه لها ، لأنه هنا ذو وظيفة ايقاعية فحسب ، فهو الضابط الأهم لميزان الموشحة كما سيبرز لنا عند ذكر التخصيص .

المطلوب - باستقراء عدد كبير من الموشحات - هو فقط متوالية صارمة للحركات والسكون فى الأصوات الثلاثة الاخيرة من كل الفقرات حسب أنظمة التقفية التى ذكرناها فى الفصل الاول من هذا الكتاب .

(*) أوردنا الموشح كما ورد فى ديوان الموشحات ، وكما ورد فى : توشيع التوشيع ص ٩٦ - ٩٧ . والطريف فى هذا الموشح أن قفل البيت الرابع ومثله قفل البيت (الخير) يتنافسان أسلوب الخرجة ، فكلاهما على لسان الفتاة ، وأدخلهما - وهذا الأغلب - فى أسلوب الخرجة الاول منهما (القفل الرابع) .

(١) لو تصورنا أن مفهوم الكلاعى ينطبق حرفيا على الموشحات ، لكن الامر غير ذلك كما سنرى .

ففى موشح لابن رحيم يقول (١) :

أَيَا عِبْرَتِي جَرِيَا
وَيَا كَبِدِي وَرِيَا
وَيَا قَلْبِي لِابْقِيَا
وَمَنْ عَجَب الدُّنْيَا
قُلُوبَ مَنْحُلِهِ
مَعَ الدَّهْرِ مَنْهَلِهِ

* * *

شكوت فلم تشك
وقالت لم تبك
إذا كان ما تحك
ولم تك ذى افك
ستعثر بالذله
وتقنع بالقله

فقوافي أغصان البيت الاول :

جَرِيَا ، وَرِيَا ، بُقِيَا ، دُنْيَا

باختلاف بين الفتحة على الجيم والواو ، والضمّة على الباء والذال ثم ان الحرف الثانى كان (ر / ر / ق ، ن) ، فهذان عنصران ينقصان عن قوافي السجع المستجلب عند الكلاعى ، لكن ذلك يمكن التغاضى عنه ما دامت القوافي تتبع (حركة / سكون / حركة) على أن تكون الحركة الاخيرة (وهى هنا «يا») ثابتة .
وقوافي أغصان البيت الثانى :

تَشْكُ ، تَبْكُ ، تَحْكُ ، اِفْكُ

(١) ديوان الموشحات . ج ١ ص ٣٦٤ ، ٣٦٥

فالحرف الأول في القوافي مختلف ، فهو مرة بالضمة ومرتين بالفتحة وأخيرا بالكسرة ، ومع ذلك فتوالى الحركات (حركة / سكون / حركة) مع كسر الحرف الأخير وثبات حركته (ك) ، أما الحرف الثاني فهو : ش / ب / ح / ف ، أى لم يتفق في كل الحالات . وأيضا قوافي أقفال البيت الأول حرفها الأول متباين النوع والحركة في البيت الثاني عنه في الأول .

ولكن نلاحظ ميل الموشحات الشديد لتحقيق المثل الأعلى للتضمين على مستوى تماثل الحركات والسكنات فوق حروف أيضا متماثلة ، طبعاً في متوالية ثابتة ، وهو أمر مطلوب بشدة ، لكنه عسير التحقيق ، يعجز الوشاحون عن الالتزام به ، وأكثر الاستثناء يكون حول الحرف الأول من حروف القافية الثلاثة التي ينبغي التزام التضمين فيها ، ومن المؤكد أن الحرف الثالث لا يمكن إلا أن يكون متماثلاً - حسب نظم التقفية بين الغصن والقفل - صوتاً وحركة وسكوناً .

هذا هو التضمين ، فما هو التفصيص . التفصيص في صورته المثالية عند الكلاعي تماثل مفردات جملتين مركبتين من حيث الإيقاع الصوتي ، ومن حيث الدلالة وأيضا من حيث نهاية كل مفردة ، أى أننا أمام نظام غزير للقوافي الداخلية وميزان للكلمات المتقابلة موحد لا يقبل الزحاف .

أما التفصيص في الموشحة فهو يسعى إلى هذه الصورة المثالية ، وأيضا لا يدركها ، فيقف ملتزماً بصرامة بعدد المقاطع محاولاً بقدر الامكان تماثلها في الطول والحركات والسكنات ، وانتهاء كل عدد منها بقواف متماثلة ، هي قوافي أشطار أغصان البيت ، وفقرات القفل ، لكنه أبعد من ذلك يحاول بقدر الطاقة خلق قواف داخلية لا توقف سلسلة الكلام ، لكنها تخلق تناظراً بين السطور ، وتساوياً لكل المقاطع المتقابلة . وهذا كما ذكرنا شبه مستحيل ، فيصبح للتفصيص قاعدة الزامية وقواعد اختيارية مثله مثل التضمين . والقاعدة الالزامية الوحيدة هي تقسيم البيت إلى أغصان حسب نظام معروف ذكرناه في الفصل الأول ، كذلك تقسيم الأقفال إلى فقرات ، ويكون ذلك التقسيم على أساس عدد المقاطع الصوتية (١) .

ففى موشح ابن زهر السابق :

الغصن الأول من البيت : قلبى من الحب غير صاح // صاح مقاطعه هي :
قل / بى / م / نل / حب / ب / غى / ر / صا / حى / // صا / حى -
١٠ + ٢ .

(١) راجع مقاطع أغاني الحصاد وعلاقتها بإيقاع العمل (ضربات المنجل) ، في الفصل الثانى من هذه الدراسة .

وكل غصن من أغصان الموشح شطراه لابد أن يكون مجموعهما ١٢ مقطعاً :
الأول منهما من عشرة مقاطع ، والثاني من اثنين . ونتفق على كتابة مثل هذا
العدد هكذا : غ (١٠ / ٢) .

وقفل البيت الاول : وان درى قصتي وشانى // شانى مقاطعه هى : و / ان /
د / رى / قص / ص / تى / و / شا / نى // شا / نى - ١٠ : ٢ .

وهذا معناه أن كل أقفال الموشح لابد أن تتكون فقرتها : الأولى من عشرة
مقاطع والثانية من اثنين ، ونتفق على كتابة العدد هكذا ق (١٠ / ٢) ومعنى ما
سبق أن الأغصان والأقفال متساوية في عدد المقاطع . وحسب دراسة مبدئية تميل
الأغصان والأقفال للتساوى أكثر من ميلها للاختلاف والتباين في عدد المقاطع ،
فنسبة الموشحات المتساوية الأغصان والأقفال في عينة عشوائية قدرها ٥٠ موشحة
كانت وصلت الى أكثر من ٦٠٪ ، ومع هذا الميل فعدد المقاطع لهذه الموشحات
المتساوية الأغصان والأقفال يختلف من موشحة الى أخرى ، ونسجل فيما يلي هذا
العدد في موشحات ابن زهر الكاملة الواردة في ديوان الموشحات كاملة ونذكرها
حسب ترتيب ورودها في الديوان .

رقم الموشحة	عدد مقاطع الغصن الصوتية ونظام التشطير	عدد مقاطع الأقفال ونظام التفقيير
١ (تام)	غ (٦/٧) ٣ ×	ق (٦/٧) ٢ ×
٢ (تام)	غ (٧) ٣ ×	ق (٣/٦/٦)
٣ (أقرع)	غ (١٤) ٢ ×	ق (١٠/٥)
٤ (تام)	غ (٨/٨) ٣ ×	ق (٨/٨)
٥ (تام)	غ (١١) ٣ ×	ق (١١/١١)
٦ (أقرع)	غ (١٣) ٣ ×	ق (٨/٧)
٧ (تام)	غ (٥/٨/٥) ٣ ×	ق (٥/٨/٥)
٨ (تام)	غ (١٠) ٣ ×	ق (١٠/١٠)
٩ (تام)	غ (٨/٨) ٣ ×	ق (٨/٨) ٢ ×
١٠ (أقرع)	غ (١٠) ٣ ×	ق (٧/١٢)
١١ (تام)	غ (٨) ٣ ×	ق (٨/٨)
١٢ (تام)	غ (٥/٨/٥) ٣ ×	ق (٥/٨/٥) ٢ ×
١٣ (تام)	غ (٦/٨) ٣ ×	ق (٦/٨) ٢ ×

١٤ (تام)	غ (٦/٧) ٣ ×	ق (٦/٧) ٢ ×
١٥ (تام)	غ (٧/٦) ٣ ×	ق (٧/٦) ٢ ×
١٦ (تام)	غ (٦/١٠) ٣ ×	ق (٦/١٠) ٢ ×
١٧		
١٨ (تام)	غ (١٠) ٣ ×	ق (١٠/١٠) ٢ ×
١٩ (تام)	غ (٩/٩) ٣ ×	ق (٩/١٠/٩/٩) ٢ ×
٢٠ (أقرع)	غ (١٠) ٣ ×	ق (١٠/١٠) ٢ ×
٢١ (أقرع)	غ (٢/١٠) ٣ ×	ق (٢/١٠) ٢ ×

وهذا هو الموشح المذكور آنفا

٢٢ (تام)	غ (٨) ٣ ×	ق (٨/٨) ٢ ×
٢٣ (تام)	غ (١١) ٣ ×	ق (١١/١١) ٢ ×
٢٤	القفل المكتوب هكذا	٦/٩ ثم (٩/٩) (٣/٦) (٩/١٠)

* نظام ترتيب الأرقام في الكتابة هو نفس نظام ترتيب وتوالي فقرات هذين القفلين ، فالأول منهما من ثلاث فقرات ، والثاني من أربع فقرات .

- * غ (١٠) أو غ (٨) تعنى أن الغصن من سطر واحد .
- * ق (٨/٨) تعنى أن القفل من فقرتين في سطر واحد .
- * غ (٦/٧) × ٣ تدل على عدد الأغصان .
- * ق (٦/٧) × ٢ تعنى أن القفل مكون من سطرين متناظرين وكل سطر فقرتان .

* * *

ورغم تكرار تشابه بعض الأعداد بين عدد من الموشحات المذكورة في الجدول (مثل ٦/٧) فقد وردت مرتين كما ورد مقلوبها (٧/٦) ، أى أن الشطر الأول هنا (٦) مقاطع والشطر الثاني (٧) مقاطع ، وهى هناك ٧ في الأول ، ٦ في الثاني) فإن ثراء التنويعات كبير ، وهو الآن موضع الدراسة والبحث من جانبى . ولكن ما دلالة هذه الأرقام ؟

إنها باختصار ميزان الموشح وعروضه على المستوى الأدبى ، وهو ميزان تحدد على أساس أن يخدم لحنا معيناً (مقاماً موسيقياً) أو أكثر من لحن طبقاً لنظام

النوبة ، ونظام النوبة سنعود اليه بعد قليل مع موشح ابن زهر السابق ومع موشحات أخرى له .

والآن نذكر القارئ بخبر ابن بسام عن الموشحات ، فهي عندما نشأت كانت بلا تضمين ولا أغصان . هذا معناه ، أنها كانت توضع على اللفظ العامى أو الأعجمى فحسب ، والذي كانوا يسمونه المركز وأخذ اسم الخرجة كما عرفنا فيما بعد من تسمية ابن قزمان لهذا المركز ، ومن تسمية ابن سناء الملك . وهذا يعنى نظم عدد من الأشطار على وزن هذا اللفظ الاعجمى أو العامى . وقد يتفق هذا اللفظ الاعجمى أو العامى (وأرجح فى البداية أنه كان أعجميا) مع العروض العربى المستعمل أو المهمل ، وقد لا يتفق .

لكن كيف اتفق أن حدث ذلك ؟ علينا أن نعود بالذاكرة الى أشياء كثيرة طرحناها فى هذا الكتاب .

أولا : تعريف أغنية العلم التى تمثل دليلا عروضيا لغناء البدو : هى الأغانى الوجدانية ، وأغانى الأفراح وأغانى الوصف والفخر والحماسة والثناء التى تتكون من بيت واحد ، وهى تؤدى وظيفتها عندما تغنى بصوت يرتفع الى أعى «الجواب» بدون ايقاع أو مصاحبة أية آلة موسيقية ، وتتردد كلمة «علم» فى تلك الأغانى بشكل ملحوظ (١) ! وقد سجلنا ارتباط (العلم) بالخرجة (٢) .

ثانيا : يقول ابن خلدون عن عرب الجاهلية : «وأما العرب فكان لهم أولا فن الشعر يؤلفون فيه الكلام أجزاء متساوية على تناسب بينها فى عدة حروفها المتحركة والساكنة ، ويفصلون الكلام فى تلك الأجزاء تفصيلا يكون كل جزء منها مستقلا بالاقادة ، لا ينعطف على الآخر ، ويسمونه البيت ، فتلائم الطبع بالتجزئة أولا ثم بتناسب الأجزاء فى المقاطع والمبادئ ، ثم بتأدية المعنى المقصود وتطبيق الكلام عليها ، فلهجوا به ، فامتاز من بين كلامهم بحظ من الشرف ليس لغيره لأجل اختصاصه بهذا التناسب وجعلوه ديوانا لأخبارهم .. واستمروا على ذلك . وهذا التناسب الذى من أجل الأجزاء والمتحرك والساكن من الحروف قطرة من بحر تناسب الأصوات كما هو معروف فى كتب الموسيقى ، الا أنهم لم يشعروا بما سواه لأنهم حينئذ لم ينتحلوا علما ولا عرفوا صناعة ، وكانت البداوة غالبية أغلب نحلهم ، ثم تغنى الحدادة منهم فى حذاء ابلهم .

(١) أغانى من بلادى ١٢٩ - ١٣٠

(٢) راجع ، الفصل الثانى .

والفتيان في فضاء خلواتهم ، فرجعوا الأصوات وترنموا ، وكانوا يسمون الترتم إذا كان الشعر غناء وإذا كان بالتهليل أو نوع القراءة تغبيرا . وعليها أبو اسحق الزجاج بأنها تذكر بالغاير ، وهو الباقي ، أي بأحوال الآخرة (هل هو النواح ؟) ، وربما ناسبوا في غنائهم بين النغمات مناسبة بسيطة كما ذكره ابن رشيق في آخر كتاب العمدة وغيره ، وكانوا يسمونه السناد . وكانوا أكثر ما يكون منهم في الخفيف الذي يرقص عليه ويمشى بالدف والمزمار ... فيضطرب ويستخف الحلوم وكانوا يسمون هذا الهزج ... (١) .

ثالثا : ان نوبة زرياب تنتج بالنشيد أول شدوه بأى نقر كان ، ثم البسيط ثم المحركات والأهزاج . وأن الأهزاج حل محلها في الأندلس بعد ذلك الأزجال والموشحات ، فكان الأهزاج هي الصورة الأولى من الموشحات ، ومن الغناء العربى في نفس الوقت .

رابعا : ان الأندلسيين أعجبوا بأبى نواس ، وان الأخير وضع مقطوعات على أصوات موسيقية ، أى على أبيات شعر تختزن ألحانا موسيقية وان ابن عبد ربه تابعه في هذا الأسلوب بل واكتشف من تابعه فيه من أهل بغداد واستحضر له أمثلة في عقده .

واننا باختصار اذ طرحنا التضمين والتفصين من الشكل الحالى للموشحة اخرج لنا شكل يشبه مقطوعات أبى نواس أو ابن عبد ربه ، لكنه سيكون موزونا بنظام المقاطع الصوتية .

خامسا : أن زرياب عرف الموسيقى الرومية والفارسية في بغداد ، بل انه عرف نظام أشعارهم كما وصفها الجاحظ ، ولا شك أن أبى نواس أيضا قد عرفها وفيها الشعر الغزلى على السنة النساء ، فوصل ما كان يصنعه من شعر على أشطار الأشعار (الأصوات) بلفظ - يجعل الصوت المبني عليه نظمه على لسان امرأة أو صبي أو سكير . كما أنه لا شك قد شهد (وربما شارك سرا) في محاولات ابراهيم بن المهدي لتطويع الشعر العربى للموسيقى على الطريقة الرومية ، أى محاولة تعديل الصيغة الايقاعية اللغوية للشعر لتطابق الصيغة الايقاعية للموسيقى . ومحاولة أبى نواس تدخل في ذلك فهو يستخدم (صوتا : أى بيت شعر تم ترويضه وموافقته للحن) لبناء شعر «يغصنه» عليه أى يساويه

(١) راجع بقية هذا النص وانتهائه بخبر ورود زرياب للأندلس ، وكان ابن خلدون يشاركنا الرأي أن الحداثة العباسية وصلت ذروتها عند زرياب الذى حملها للأندلس .

به في المقاطع وتوالى الحركات والسكنات ليسهل الغناء به حتى من غير تلحين جديد .

سادسا : ويحدثنا حازم القرطاجنى كأنما يلمح تلميحا الى ما نحن فيه «ومما تختص به طريقة الهزل ويحب اعتماده فيها ، أن تكون النفس في كلامها مسفة الى ذكر ما يقبح أن يؤثر ، وألا تقف دون أقصى ما يوقع (يخرق) الحشمة ، وألا تكبر عن صغير ، ولا ترتفع عن نازل ، وألا تطرح ماله باطن هزلى ، وإن كان له ظاهر جدى ، وأن ترد ما يفهم منه الجد الى ما يفهم منه الهزل بتخليص ذلك الى حيز الهزل بما يجعل مخلصا الى ذلك من توطئة أو غير ذلك (كأنه يتكلم عن الخرجة وكيف يوطأ اليها بفعل : غنى / غنت ، أو ما يرادفهما) . ويقع مثل هذا بتضمين (وهذا لا علاقة له بنفس المصطلح في الموشحات) ، ويقع بغير تضمين . وأكثر ما يتفق هذا مع اللفظ المشترك (١) . والتفاسات أندلسى الى التضمين يوحى لنا بالحاح الاندلسيين على النظم على «لفظ الغير».

سابعا : أن الموسيقى الاندلسية تتميز عن موسيقى المشرق ، ولعل أبرز ما يميزها خلوها من ربع المسافة الذى يعد بحق أهم ما يميز الموسيقى الشرقية بما فيها الموسيقى الفارسية ... فان الموسيقى الاندلسية تقوم على أساس المقام الطبيعى (الدياتونيك) الذى لا نكاد نجده بكيفية ملازمة ودائمة الا فى الموسيقى الأوربية ، ومن ثم نكاد نعلن أن الموسيقى الاندلسية ، وإن كانت من بقايا حضارة العرب ، فإنها حملت معها عبر العصور خصائص ومميزات ظلت تطبع تركيب ألحانها ونظام تأليفها بطابع خاص هو وليد عملية امتزاج الموسيقى الشرقية والمغربية بالموسيقى الاسبانية القديمة ... لقد بذلت الموسيقى العربية لأوربا بسخاء منذ استتب الأمر للعرب فى الاندلس ... ولكن لم يحل ذلك دون أن تأخذ من غيرها ما يطعمها ويزيدها جمالا وثراء . ويقول

التيفاشى : ان أهل الاندلس فى القديم كان غناؤهم اما بطريقة النصارى أو حداء العرب ، ولم يكن عندهم قانون يعتمدون عليه الى أن تأثلت الدولة الاموية . وكان ذلك زمن الحكم الربضى ، فوفد عليه من المشرق ومن أفريقية من يحسن غناء التلاحين المدنية ، فأخذ الناس عنهم الى أن وفد الامام المقدم .. زرياب .. فجاء بما لم تعهده الأسماع الى أن نشأ ابن باجة الامام الأعظم واعتكف مدة سنين مع جوار محسنات فهذب الاستهلال والعمل ومزج غناء النصارى بغناء المغرب واقترح طريقة لا توجد الا فى الاندلس مال اليها طبع أهلها فرفضوا

(١) المنهاج ، ص ٢٢١

ما سواها (١) . وتتكرر هنا «طريقة النصارى ، غناء النصارى» ، ويعيننا اثبات وجود هذا الغناء بجانب مزج الموسيقى الإسبانية القديمة بالموسيقى العربية .

ثامنا : وجود أنواع متعددة من الاغاني والموسيقى الشعبية مثل موسيقى الصقالبة التي استخدموها في ترتيل القرآن ؛ وذلك أنهم استعملوا اللحن «الصقلبي» في قراءة «واذ قيل أن وعد الله حق» ، وأخذوا يرقصون كرقص الصقالبة بأرجلهم وفيها الخلاخيل ، ويصفقون بأيديهم على ايقاع الأرجل ، وإن هم قرأوا القرآن على لحنهم «الرهب» نظروا الى كل موضع ذكر فيه القرآن المسيح كقوله تعالى : «إنما المسيح عيسى بن مريم» وكقوله تعالى : «إذ قال الله يا عيسى بن مريم» فمثلوا أصواتهم فيه بأصوات النصارى والرهبان والأساقفة في الكنائس (٢) . كذلك هناك غناء ورقص بربري أخذوه من رجال السودان الذين كانوا يلعبون الثقاف بالحديد ويرقصون ، ونساؤهم يضربن آلة اللعب ويغنين ، والزامر يزمر عليهم (٣) .

تاسعا : كان معظم شعراء القرن الثالث في الأندلس يحاكون شعراء الحداثة في بغداد ، والمحاكاة تمثل رؤية للعالم ونظام سلوك ، ولهذا اقتدوا بزرياب ، وهم أيضا أهل اختراع (٤) .

* * *

إننا لو جمعنا هذا كله مع بعضه في يد زرياب الموسيقار الشاعر ، فإنه لن يهمل هذا الواقع بل سيجد أغنية علم أندلسية (كلمات) ، ولديه موسيقاه مع أنواع أخرى من الموسيقى مثل غناء النصارى وطريقتهم وغناء الصقالبة وهم يوشحون حتى «بآيات من القرآن» . إن الهزج العربي البسيط الذي يشير إليه ابن خلدون والتيفاشي باسم الحداثة ليس إلا أغاني العلم في الشمال الإفريقي اليوم ، وهي لا شك قد وجدت في الأندلس ، وسيحاكي أبو نواس : يأخذ الصوت من الحياة ،

(١) الموسيقى الأندلسية المغربية ص ٦ ، ٨

(٢) نفسه ص ٢٠ - ٢١

(٣) مجلة عالم الفكر . المجلد الثاني عشر ، إبريل - مايو - يونيو ١١ ص ٤٣ .

(٤) اشتهر عباس بن فرناس باختراع آلات متعددة . بل حاول الطيران . ومسلمة الجريطي ألف الكتاب الوحيد في السحر ، ولم يؤلف بعده كتاب حسب ما قاله ابن خلدون في مقدمته ، وهم اخترعوا الموشحات والزجل ، وألفوا كتباً فريدة في التراث العربي مثل طوق الحمامة والتوابع والزوابع وحي بن يقظان . بل في هذا المجال يمكن ذكر مقدمة ابن خلدون .

ويؤلف عليه كلمات (وكان شاعرا) للتغنى بأيام عبد الرحمن الأوسط العروس في موشح عروس يخلط بين العامية والمعرية ، وبين الاسباني القديم والعربي البغدادي المحدث ، وبين العربية والأعجمية وبين الأبيات والأقوال ، أزواجا ، بل سيحاكي ، وسيصبح ذلك غناء موشحا مثل غناء الديك الموشح . اننى أفترض نشوء الموشح العروس في أيام عبد الرحمن العروس . ولم تكن كذلك الا بكلمات زرياب وغنائه ، فعصر عبد الرحمن كثر فيه المنتزون وحدثت المجاعات ، لم يكن عصرا ذهبيا كما لم يكن عصرا ساقطا ، ولكنه له أمجاده وبؤسه ، وألحان زرياب لفت البؤس لتحفيه في موشح «عروس» يتغنى بأيام العروس : عصر عبد الرحمن . ان غيبة الموشح العروس من كتاب دار الطراز ليس بأقل وجاهة من الأسباب التي دعت الى اخفاء خبر نشأة هذا الموشح في عصر عبد الرحمن الأوسط . وليس من المهم أن يكون زرياب هو الذى كتب كلماته أو اخترعه انما كان هو البؤرة التي انصبت فيها كل العناصر التي تدعو لاستمرار التطوير في الشعر والغناء السلوك خط الحداثة المتلاشى في بغداد . ان هذا القرن الثالث الذى يظهر فيه المتنبي في الشرق والموشحات في الغرب لدليل على ما أصاب حداثة المشرق من عودة الى البداوة ، وكان عبد الرحمن الأوسط بداية خروج الاندلس - في طريق عكسى - عن البداوة نحو الحضارة .

بين الموشح «العروس»

والموشح «المثالي»

افترضنا نشأة الموشح العروس في عصر زرياب على يديه وعلى يدي غيره يعون منه . فلدينا أحد الأمراء هو المطرف بن محمد بن عبد الرحمن (الأوسط) يقول عنه صاحب المقتبس : «برع في الشعر وهو ابن عشرين سنة ، ومن قوله :

أشهى من الكاس حامل الكاس أرعاه ما طاف حول جلاسى
يثقل من أجله الجليس ولو كان من النسك آمن الناس

وكان المطرف هذا مشغولاً بالسماع مثنياً في محسنات القيان حتى لغا في الموسيقى ، فبلغ منه علماً ، وضرب بالعود ضرباً حسناً ، وصاغ عليه أصواتاً معجبة ، وطرق لنفسه طريقة حسنة حملها المغنون عنه ، وأكثر من احتوى عليها القصر يعزونها إليه ، وربما غنى بها قطعاً من شعره ... وكان المطرف هذا حاد المزاج ، شديد الحمية في غذائه ، مفرطاً في ذلك فلا يزداد إلا نحافة وشكايه منغصة .

ولقد قال له بعض أصحابه : كم هذا التفحص بالحمية الشديدة ، فلك قدوة في بنى بسيل ، ومثل في أضدادهم بنى عاصم ، فإن البسيلييين يحتمون ، وهم نحاف مهازيل مضمنون ، والعاصميون لا يحتمون ، وهم سمان غلاظ مضمخون ، فاستضحك لقوله ولم يحل عن بصيرته .

وقد كان محمد بن عبد العزيز العتبي الشاعر ... (ينقطع إليه) ، وفيه يقول في تفضيل شعره من قصيدة له :

يغنى مسامعنا إليه حواليا بلالء من لفظه وزبرجد
والشعر يسجد نحو قبلة شعره ولغير قبلة شعره لم يسجد

ويمدحه أيضا :

وقف القوافي على الأمير ...

ألبسته مدحتي وألبسنى ملايسا كالسراب في قيعه
قد ساق وشيا غدا له زهر علىّ يذكى الضحى بملتمعه
كأنه نور روضة أنف من صنع داني الرياب منهمعه
ملحفة كالكلا مؤزرة من بين شتى الكلى ومجتمعه
الحفها قطرها وأزرها من حمر نواره ومن فقعه
فراح للسامعين فى مدحى ورحت للناظرين فى خلعه

ويؤكد معاوية بن هشام ما سبق من دور خاص للمطرف في الشعر والموسيقى .
وكان الولد المطرف أكلف ولد الأمير محمد بالأدب ، وأطبعهم في صوغ الشعر ،
وأصحبهم بالسماع ، وأبصرهم بالموسيقى ، وأجمعهم لمحسنات القيان (١) .

وهذا الخبر يستحق وقفة . فما معنى «لغا في الموسيقى حتى بلغ منه علما»
فالضمير في «منه» مذكر فلا يعود على الموسيقى ، وإنما يعود على مصدر من لغا
أو اسم ، وقد يكون هذا المصدر أو الاسم : (لغو أو لغوى) ، واللغو هو المطرح
من القول ومالا يعنى . وهو غير المعقود من الكلام . واللغوى : أصوات الطير ،
والطير تلغى بأصواتها أى تنغم .

صفر المحاجر لغواها مبينة في لجة الليل لما راعها الفزع

وأنشد الأزهرى :

قوارب الماء لغواها مبينة

ويقال : سمعت لغو الطائر ولحنه ، وقد لغا يلغو ، وقال ثعلبة بن صغير :

باكرتهم بسبباء جون دارع قبل الصباح وقبل لغو الطائر

واللغو : الهزل (٢) ، «والهزل والزجل (٣)» مترادفان في اصطلاح أصحاب

(١) المقتبس ص ٢٥ - ٢١٠

(٢) راجع لسان العرب مادة «لغا» ، ومادة «هزل» ومادة «زجل» . راجع الجذوة ص ٩١
عن شعر الهزل .

(٣) الزجل في الاندلس .

الآزجال ، والزجل أيضا هو صوت الطيور . فاللغوى واللغو يترادفان مع الزجل . فنحن إذن أمام فن عامى مرتبط بالموسيقى قد بلغ فيه المطرف علما . وسيكون هذا الفن أصل الموشح أو الموشح نفسه ولا سيما أن اللغو هو المطرح من الكلام ، والمطرح من الكلام في الغناء الرسمي « هو العامية » . وشخصية المطرف شخصية موشحة ، مؤهلة كذلك : فهو يأكل كثيرا وينحف كثيرا ، فله سمت الفنانين يهلك ماله في القيان المثمّنات . أما شعره ، ففيه تفصيل وازدواج الموشح « لآلى وزبرجد » كما يقول العتبي الشاعر ، وأما ثوبه الذي أهدها إلى هذا الشاعر ، فهو أقرب إلى ثوب راقصة أو وشاح مفصل . والموشح المفصل يصف به الكلاعى (الذى أهدى إلى هذا البحث أثنى تفسير لمصطلحي التفصيص والتضمين) ازدواج المنظوم بالمتنثر (١) .

ولهذا يصبح ذا مغزى كبير في قصة المطرف أنه «طرق لنفسه طريقة حسنة ، حملها المغنون عنه» .

وأخيرا ، فالبيتان اللذان أوردهما له الخبر السابق بهما خلل عروضى يوحى بمذهب هذا الشاعر . ويعاصر المطرف عباس بن فرناس وله في الموسيقى باع كما في الاختراع ، ولا يبعد أن يكون له ضلع في الأمر .

إن خبر المطرف غامض ، لكن غموضه يعطيه أهمية ، فكل ما ارتبط بالموشحات والشعر الشعبي ، إذا نسب إلى أحد فكأنه أهانة له ، ولصاحب الموشح الذى ينسب .

على أى الأحوال ، فنحن نفترض نشأة الموشح العروس في هذه الفترة ، ونفهم من صفاته ما يأتى :

١ - أنه يلحن أى يميل إلى العامية .

٢ - أن فقراته سبعة لكل قفل من أقفاله (*) .

٣ - أنه كان متداولاً حتى القرن السادس (عصر ابن سناء الملك) ، وهذا يعنى أن موشحات الأولين لم تكسب حسب خبر ابن خلدون ، وإنما ظلت ذاتمة بين الناس على المستوى الشفوى لرفض الثقافة الرسمية الاعتراف بها إلى حد أن رجلاً مثل ابن سناء الملك يفنى عمره في دراسة الموشحات والاعجاب بها ،

(١) احكام صنعة الكلام ص ١٤٤

(*) ويحدثنا ابن خلدون في مقدمته عن كلف الأندلسيين بالرقم ٧ وتبركهم به ، حتى أن وزراء عبد الرحمن الأوسط كانوا سبعة .

ويمتدح الخرجة العامية امتداحاً مبالغاً فيه يرفض أن يورد قفلاً واحداً من هذا الموشح ، فكان أخبار الموشحات الوثيقة بدأت مع تحولها التام الى اللغة المعربة .

٤ - أنه فيما نظن امتدح عبد الرحمن الاوسط «وكان يقال لأيامه أيام العروس» . والعبارة في نظري ترادف «أيام زرياب» ، أى أيام الغناء المسمى «العروس» ، ولعلها عبارة ساخرة أكثر منها ماحدة لنسبة عصره الى الغناء . فالمكانة التي نالها زرياب بلغت بغداد وكان يسير في موكب أشبه بموكب الملوك (١) .

وإذا كانت العبارة ساخرة ، فمدعاة السخرية الأكبر أن تكون تلك الأغاني مستوحاة من أغاني تغنيها النساء للعروس ، وأن تكون ملحونة . فكأننا بهذا التفسير نصل الى أصل الموشح . ان أغاني أفراح «العروس» أغاني شعبية بالضرورة ، وهى عند الاندلسيين محاكاة للعمليات الزراعية (٢) . ثم ان هذه العمليات نفسها تحتوى على أهم مصطلحات الموشح : «الخرجة - أغصان - أغراس (وردت في خبر ابن خلدون - قفل (وهو الذى يغلق الماء عن الحوض الزراعى) - أسطار (التي يشقها المحراث - بيت (خيمة البدوى (٣)) . واللحن في الموشح العروس دلالة على ارتباطه في عروضه ونظامه الكلي بالأغنية الشعبية العامية .

* * *

أما كون الموشح العروس له قفل من سبع فقرات فهذا له مغزى كبير يكمن في المحاولة الكبرى التي قام بها زرياب ، فهى على مقاس «مقادير السبع نغمات» التي يتكون منها السلم الموسيقى العربى (٤) .

(١) راجع هذا البحث ، الفصل الثانى ، وراجع مكانة زرياب من الأمير أمام الناس ما يحكيه الخشنى : «لما مات القاضى يحيى بن يعمر بقى الناس بلا قاض حتى «خطر» بهم يوماً زرياب راكباً الى البلاط فسألوه أن يخبر الأمير عنهم بما هم فيه من سوء الحال إذ ليس لهم قاض قضاة قرطبة ص ٥ .

فاستغاثه الناس بزرياب دون كل رجالات الدولة والامراء ، يعنى أمرين : أن أحداً لا يجزئ على اقتراح شيء على الأمير ، وأن زرياب كلمته مسموعة عند الأمير . فنسبة العصر الى الغناء استجده زرياب ليس ببعيد .

(٢) راجع هذا البحث ص ١٠٧ - ١٠٨ .

(٣) نفسه ص ٩٩ - ١٠٦ .

(٤) يتشكل السلم الموسيقى العربى من سبع نغمات ، حاول مؤتمر الموسيقى (لجنة المقامات) المنعقد في القاهرة ١٩٣٢ تحديد مقاديرها . راجع : مفتاح سويسى المرجانى ، مقامات الموسيقى العربية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس ، ١٩٨٦ ، ج ١ ص ٣٠ .

والمغزى هنا محاولة لتطويع الأغنية الشعبية للسلم الموسيقي العربي ، ثم تطوير هذا السلم بتطعيمه بموسيقى هذه الأغاني الشعبية ، وهى موسيقى بالضرورة خفيفة توافق الهزج العربى الذى أشار اليه ابن خلدون (١) .

ولهذا الاصل الذى ربط الغناء الجديد بالسلم كاملا ، فان كلمات الموشح تضبط فى الغالب على الايقاعات الكبيرة ، ويتركب الموشح من مجموعة بدنيات وسلسلة وقفلة ، فتتفق البدنيات فى اللحن وتختلف فى السلسلة ثم تتفق فى القفلة (٢) . وهذا يذكرنا بالشعر الساخر من سوء معاملة العلماء بالمقارنة مع ما يغدق به على زرياب (٣) . وكيف ربطنا بين القفلة الواردة فى هذا الشعر ، والمنسوبة لزرياب وبين الهزج الوارد فى نوبته (٤) .

وتطوير السلم الموسيقي على يد زرياب جعل الموسيقي الأندلسية تخلو من نصف ومن ربع النغمة ، وحيث ان المقام العربى يتكون من أربعة وعشرين ربعا (٥) ، فاننا نتوقع أن نوبة زرياب ستحولها الى $(6 \times 8 \times 2)$ ، وهذا معناه أن تتشكل نوبته من ٩٦ نقرة تحتاج الى ٩٦ مقطع لغوى فى شعر الغناء ، وهذا أمر لا يمكن تحقيقه بسهولة فى شعر القصائد العمودى الا بتمطيطة وكسره كما فعل ابراهيم ابن المهدي ، وكما أشار الى ذلك ابن عبد ربه فى شعر له (٦) .

وخلو الموسيقي الأندلسية مع ربع التون (النغمة) ممثلا فى السلم الموسيقي المشرقى المتضمن $\frac{3}{4}$ النغمة ، يعنى باختصار أن الأربعة والعشرين ربعا قد صارت ٩٦ ربعا ، أى أربعة وعشرين نغمة كاملة ، ومعنى ذلك تغليب الموسيقي على الكلمة وجعلها تابعة «وانما حسبنا أن نثير الانتباه الى أن الباحثين فى تاريخ الموسيقى الأندلسية - وهى التى تزخر بالألحان الآلية المجردة من الكلام - قد

(١) هذا البحث ، الفصل الثانى .

(٢) مقامات الموسيقي العربية ص ١٨

(٣) هذا البحث ، الفصل الأول .

(٤) نفسه .

(٥) مقامات الموسيقي العربية ص ١٨

(٦) لست متخصصا فى الموسيقي . ولكنى تداولت الامر مع عالم موسيقي شيلانى هو دكتور صمويل كلارو فالديس ، وهو يعمل على موسيقى وكلمات الغناء الشعبى الشيل المسمى لاويكا بمساعدة باحث مجتهد فى هذا الشأن ، وهو فى نفس الوقت كاتب كلمات لاويكا وأحد المؤدين لها . وقد اتضح لهذين الباحثين أن لاويكا ذات أصل عربى حملها الأندلسيون الى تشيل ، وقد قاما ببحث شيق عن النوبة الأندلسية وقارناها بنوبة لاويكا فظهر تطابقهما ، والنظام الرياضى $(6 \times 8 \times 2)$. هو اقتراح «فرناندو جونثال الباحث المساعد ، لأنه بالفعل أسلوب أداء نوبة لاويكا والموشحة فى نفس الوقت حسب فهمه للنوبة .

اثبتوا أن مؤلفيها قد بثوها من المعانى والعواطف الكثير مما يستطيع ادراكه من رصف حسه وصفا ذوقه ... وليس من الصدفة أن تكون التواشي السبع (*) من هذه النغمة (الحجاز المشرقي في المغرب) ، فهي عنوان الفنون المغربية .

وقد لاحظنا صدق نظرية (٦ × ٨ × ٢) كمعد المقاطع لغوية للنص الشعري التوشيجي للنوبة الاندلسية بمراجعة عدد مقاطع عينة من الموشحات (١٠٠ موشح) ، فكلها تسعى نحو الوصول الى هذا الرقم بوسائل ترتبط بأساليب تغيير النص الأدبي أثناء الغناء .

وأثناء دراسة عدد المقاطع بموشحات ابن زهر وقعنا على موشح يمكن أن نسميه الموشح المثالي ، وهو الذي أطلق عليه ابن سناء الملك بأنه «يستقل التلحين به ، ولا يفتقر الى ما يعينه عليه ، وهو أكثرها (١) » وهذا الموشح يصل الى نص أدبي يعطى في كل مقطوعة (٩٦) مقطعا لغويا حسبما يسير الغناء فيما نظن . هذا الموشح (٢) مقطوعته الأولى هي :

نبه الصبح رقدة النائم / فانتيبه للصبح

وادر قهوة لها شان / ذات عرف يفوح

* * *

يا حميا الكأس لاجفت / منك أرض الكريم

ولك الخير كلما التفت / ورقات الكروم

ولعمري لنعم ما حفت / ببنان النديم

* * *

هاتها قبل بكرة اللائم / ورواح النصيح

وأدر أن السعدول شيطان / يفتدى ويروح

* * *

وعدد فقراتها هي : ق (٦/١٠) × ٢

غ (٦/١٠) × ٣

(*) لاحظ ارتباط الرقم (٧) بالموشح العروس وبالسلم الموسيقى العربي وبالموسيقى الاندلسية.

(١) هذا البحث ، الفصل الأول .

(٢) ديوان الموشحات ج ٢ ص ١٠٤ - ١٠٥

وحيث أن غناء الموشح يقتضى ترديد ٩٦ مقطعاً لغوية في كل نوبة (*) (نوبتجية أو تدخل مطرب في سلسلة متتالية من المطربين) ، فإن هذا الموشح التام يتكون القفل فيه من سطرين ثم البيت من ثلاثة ثم القفل الأول من سطرين . ويصير عدد المقاطع اللغوية بهذا الترتيب :

المطلع :

$$١٦ = ٦/١٠$$

$$٦/١٠$$

البيت :

$$١٦ = ٦/١٠$$

$$٦/١٠$$

$$٦/١٠$$

القفل الأول :

$$٦/١٠$$

$$٦/١٠$$

ويبدأ الغناء بالانشاد (١) ، وهو ترديد بيتي المطلع دون موسيقى . ثم يلي الغناء مع مصاحبة الموسيقى على مرحلتين :

الأولى ترديد البيت : $(٦/١٠) \times ٣ = ٤٨$ مقطعاً ، ثم ترديد القفل الأول مع السطر الأول من المطلع (٢) .

(*) ظلت انوبة تحتمل المعنيين : المعنى القديم وهو تسلسل متتال من المطربين يغنون واحداً بعد الآخر بمقابلة الغناء في نفس اللحن بأشعار مختلفة ، وسيصير ذلك في الموشحة ترديد مقطوعة (ربما بمعاونة حوقة) . والمعنى الذى أحدثه زرياب : وهو أن يكون هذا الغناء ذا تسلسل لحنى معين

(١) الموسيقى الأندلسية والمغربية ص ١١٩ - ١٣٤

(٢) راجع نظرية ريبييرا ، والمطلع في الأشعار ابتوشحية الأسبانية في : الموشح الأندلسي ص ٣٢ - ٣٦ . كذلك راجع مفهوم الكندى للمقام : «المقام ترتيب للنغم في علاقة معينة تحددها :

١ - نغمة البداية (المطلع في الموشح) ، وهى أيضاً نغمة النهاية .

ب - نظام ترتيب الأبعاد ، البعد تلو الآخر ، في تماثل تركيبى معين (فقرات / أقطار ، أو أقفال / أغصان) قائم بين جموع النغم (ويعنيها الجمع المنفصل ويتكون من ١٦ نغمة) . راجع : الكندى ، رسالة في خبر صناعة التأليف (تحقيق : د. يوسف شوقي) ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩ ص ٦٥ ، ٦٦ . هذا والكندى يسمى الشعر الأقوال العددية لمطابقة عدد حروفها عدد النغمات (نفسه ص ٦٧) .

$$\text{القفل الاول (٦/١٠)} = ٢ \times ٣٢ .$$

$$\text{السطر الاول من المطلع (٦/١٠)} = ١ \times ١٦ (*)$$

$$\text{المجموع} = ٤٨$$

ويصير مجموع البيت + القفل + السطر الاول من المطلع

$$= ٩٦ \text{ مقطعاً لغوياً}$$

وفي ضوء هذا الفهم نتصور ضرورة انشاء الموشح . انها ضرورة موسيقية ، وهى ايجاد نص يتوافق مع التطوير الذى أدخله زرياب على السلم الموسيقى العربى من ناحية ، والذى اضطر أن يدخله على النص الغنائى المستوحى (الخرجة) حتى يتطابق مع السلم بصورته الجديدة من تجزئ سطور هذه الاغنية وحذف بعض الكلمات وازافة أخرى .

اننا نتصور أن الموشح العروس كان موشحاً مثالياً يتطابق تماماً مع الأصوات الجديدة التى وضعها زرياب - أو الموسيقيون المعاصرون له واللاحقون عليه - بشكل حقق زواجا سعيدا بين الأغنية الشعبية ، وبين فن التأليف الموسيقى . وهذا الزواج غير من كلا الزوجين .

لكن الوصول الى هذا النموذج المثالى الذى يستقل بالتلحين قد يضع قيودا كبرى على هذا الفن الناشئ . ومن ثم فكما يكرر سطر من سطور المطلع ، فلم لا تمارس القاعدة على نطاق واسع . وقبل أن ندخل فى تفصيل ذلك يهمنى أن نعود الى ما طرحناه من ابتداء نوبة زرياب بالانشاد كتقليد ظل ساريا حتى اليوم فى نظام النوبة الاندلسية فى المغرب المرتبطة بالموشح وفى غيرها من الطبوع المرتبطة بغناء أشعار أخرى تقليدية وذات أصل شعبى كالموال . ان مراجعة أبيات الانشاد المعروفة للنوبات التى ما زالت معروفة وللنوبات الضائعة ، وأيضا للطبوع (١) سنرى مثلا آخر لأغنية علم أو صوب خليل ، والتى اتخذت كدليل لميزان الأغانى . ان الانشاد بالصوت دون الآلة مرشد للآلة ، وكأن الموسيقى الاندلسية خاصة والعربية عامة ، قد أخضعت الآلة الموسيقية للآلة الالهية وهى الحنجرة ، وهى

(*) يقول الكندى « ... اذن : يبقى النغم ست عشرة نغمة منها عشر نغمات ثابتة فى جميع ما يستعمل فى الجنس ، لا تبدل مواضعها ، فأما ست منها فمتبدلة . فأما التى لا تبدل فهى ما كان على نهايتى الدساتين وأما المتبدلة فما كان بين ذلك (نفسه ص ٨٧) .
(١) راجع هذه الابيات فى : الموسيقى الاندلسية والمغربية ص ١٢٢ - ١٢٣ . ومن المفيد مراجعة خصائص انشاد النوبة (الموشح) ص ١٣٤ .

اذ أخضعت الكلمة الشعرية للموسيقى لم تكن الا مهتدية بهذه الكلمة نفسها ولكن على مستواها الشعبي . ولهذا من المفيد أن نتذكر تعريف أغنية العلم الذى ذكرناه منذ قليل ، وأنها تؤدى دون موسيقى تماما مثل الانشاد ، كما أنها تؤدى قبل أغنية طق فى الأفراح . وقد أثبتنا بما لا يدع مجالا للشك علاقة الموشحة بالأغنية الشعبية لكونها (أى الموشحة) تقوم على الخرجة ، والخرجة اسم لأغنية شعبية من ناحية ، ومصطلح زراعى له علاقة ما بالنسوان من ناحية أخرى .

ونعود لفكرة ممارسة التكرار للوصول الى المقاطع اللغوية المطلوبة (٩٦ مقطعا) دون فرض الشرط الصارم للوصول الى الموشح المثالى الذى يستقل التلحين به . والتكرار نفسه سيولد قواعد أخرى مثل ادخال زوائد واضافات اعتبارا من لفظة (آه) أو عبارة (يا معذبي كفانى) .

أما التكرار فى أطرف صورة فهو مثل موشح ابن زهر الذى ذكرناه آنفا ونورد منه المقطوعة الأولى لشرح الفكرة . تلك هى :

قلبي من الحب غير صاح	صاح
وان لسانى على الملاح	لاح
وانما بغية اقتراحى	راحى
وان درى قصتى وشانى	شانى

وعدد مقاطع أغصانه وأقفاله (٢/١٠) وهو أقرع أى بدون مطلع . ومن المثير فى هذا الموشح احتوائه على خرجتين ، وهما معا يشكلان مطلعاً يتم به الانشاد واكمال عدد المقاطع المطلوب . والاكثر اثارة - وهذه من كرامات امام التوشيح ابن زهر - يشكلان معا سياقاً كالاتى : (وهما معا يحلان محل المطلع الغائب) .

قالت على الحسن من سباني	باني
واحد هو يا أمى من جيرانى	راني

ثم - كما قلنا - يتم ترديد السطر الاول مع كل قفل وهو يشكل من جديد سياقاً مقبولا ، فبجمعه مع القفل فى هذه المقطوعة الاولى من الموشح يصير :

قالت على الحسن من سباني	باني
وان درى قصتى وشانى	شانى

وفيما نرى أن عدد المقاطع فى هذه المقطوعة .

$$= ١٢ \times ٤ = ٤٨ .$$

فنحن في حاجة الى ٤٨ مقطعاً آخر . وفيما أظن أن هذا لا يأتي إلا بتكرار الخرجتين (بديلاً عن المطلع) بالكامل أو البيت الأول مرتين ، وفي هذه الحالة يصير عدد المقاطع $(6 \times 12 = 72)$ فكيف تكتمل النوبة (٩٦ مقطعاً) ؟ . هنا نفسر طرافة تكرار الجزء الأخير من كل من الغصن والقفل (صاح/لاح/راحي/شاني) ، فالمغنى لا يقف بعده بل يوالى تكراره (صاح صاح صاح ... الخ) فيصير عدد مقاطع على كل سطر (١٦) ونصل الى الموشح المثالي :

قلبي من الحب غير صاح	صاح صاح صاح
وان لحاني على الملاح	لاح لاح لاح
وانما بغية اقتراحي	راحي راحي راحي
قالت على الحسن من سباني	باني باني باني
واحد هو يا أمي من جيرانى	راني راني راني
وان درى قصتي وشاني	شاني شاني شاني

ان هناك وسائل لا تحصي من التكرار والاضافة ، ويراجع ما قاله ابن سناء الملك في ذلك ، وكلها تهدف الى اكمال النوبة . ويتحكم في مقامها انشاد المطلع أو بديله ترنما ، ودائماً مع تعديل بنيتيه لضبط اللحن بتكرار كلمة من آخره أو تجزئته أو اضافة لفظ أو عبارة (١) .

مما سبق ندرك ضرورة اختراع الموشح العروس ، فقد تعودت العرب - كما ندرك من كتاب الاغانى - على التغنى بالبيت أو البيتين أو أكثر من ذلك قليلاً (٢ - ٦) في لحن يوضع على مقاس الشعر (كما يقول الجاحظ موزون على موزون)، والآن يبدو أن زرياب لجأ الى الطريقة الرومية (وضع كلام - كما ظن الجاحظ - غير موزون على موزون ، وهو شعر الفرس والروم) مع تعريبها بمحاولة وزن الشعر ليطابق اللحن بالتغصين والتضمين وخلق القوافي التي هي تكاد تكون اختراعاً عربياً - داخل الشعر الشعبي الاندلسي ليصير عربياً . اننا أمام عملية معقدة للتبادل بين الثقافات ، لكننا نظن أن التغصين والتضمين قد تمت ولادتهما مع ولادة الموشحة ، أما ما فعله الرمادى أو عبادة ، طبقاً لقول ابن بسام من تضمين وتغصين ، فليس الا نقل التوشيح من التزنييم أى الميل للحن والعامية الى

(١) راجع هذا البحث . الفصل الاول .

العربية الفصحى ، فأننا لا نتصور سبع فقرات لقفل يتكرر بنفس النظام ويقاس بعدد المقاطع ضابطا الا التضمين والتفصيل . والعمليتان معا هما التعديل الذى أدخله زرياب على شعر عرب الأندلس وموسيقاهم ، فهما - فى رأى - مصطلحان خرجا من بطن الأغنية الشعبية المرتبطة بالأفراح أو بالعمل الزراعى ، والدليل على ذلك هذا الاستعمال الغريب لكلمة التضمين فى مخالفة غير مفهومة (الا فى ظل ذلك) لاستعمال هذا المصطلح عند العرب (*) .

(*) يخشى الباحث من أن كلمة «التضمين» هى تصحيف وقع فيه مؤرخو الموشحات البخلاء . وأن المصطلح ليس الا مصطلحا زراعيا أيضا ، اشتق مثل «ضمة قشة» الاغنية الشعبية المشار إليها فى الفصل الثانى ، وبالتالى فهو «التضميم» وليس «التضمين» . ولا بأس من التسليم بهذا التصحيف ، مع وضع هذه الإشارة فى الاعتبار .

أصل المصطلح فى فن التوشيح

لقد تحدثنا فى مطلع هذه الدراسة عن الاصول المعجمية لكلمة «موشح» ، ووجدنا باتخاذ موقف منها فى هذا الفصل الأخير .
لدينا خبران عن استخدام المصطلح فى بغداد : أولهما من الجاحظ يصف به استخدام أى القرآن المجيد فى الخطبة (١) . وهو يعنى قرن شيتين من جنسين مختلفين . والثانى عن الكندى ، يقول عن أنواع التأليف الموسيقى « ... فأما على كم ضرب يكون للحن ، فهو ينقسم أولا الى قسمين قسم أحدهما المتتالى والآخر اللامتتالى .

أما المتتالى : فكالابتداء من نغمة ثم التزويد فى الحدة أو الثقل على استقامة .
وأما اللامتتالى : فينقسم قسمين : أحدهما اللولبى ، والآخر الموشح ، المسمى بالصفير ، فهو المبتدأ من نغمة ثم ينتقل منها الى أخرى ، ثم ينتقل منها الى دور الأولى ، ثم ينتقل منها الى خلف نهايته ، ثم كذلك حتى يؤتى على نغم الجمع ، ثم تكون النقلة من آخره الى مبتداه مؤتلفة .
وهذا الصفير يكون نوعين أحدهما منفصل ، والآخر مشتبك . أما المشتبك فهذا الذى وصفنا أولا .

وأما المنفصل ، فإن يبدأ من نغمة ثم ينتقل منها الى أخرى ثم الى دور الاولى ، ثم ينتقل منها الى خارجة (*) من الثانية ، تقع فيما بين الثانية والتى انتقل منها ، ثم ينتقل منها الى خارجة عن التى انتقل منها أيضا ، حتى يؤتى على آخر نغم الجمع ، وتكون النقلة من آخره الى ابتداء النغم مؤتلفة (٢) .
والكندى مات بعد منتصف القرن الثالث بسنوات قليلة ، فهو معاصر لزرياب ، فهل فكرة الموشحات منقولة من الاندلس الى بغداد أم العكس ؟ اننا نعرف أن فكرة الوتر الخامس للعود كانت مطروحة قبل أن ينفذها زرياب ، ومن المرجح أيضا أن فكرة الموشحات كانت مطروحة مثلها مثل فكرة الوتر الخامس فى أواخر

(١) البيان والتبيين ج ٢ ص ٦ .

(*) لا يمكن ربط هذ الكلمة بخرجة الموشح لسبب بسيط أنها فى أصل المخطوط خارج . ولا أدري لماذا حولها المحقق الى خارجة . فالمعنى يستقيم أفضل بلفظ المخطوطة ، ولعل المحقق ، وهو أستاذ موسيقى ، كان فى ذهنه الموشحات الاندلسية بخرجتها ومع ذلك فورد اللفظة (+ الموشح) مثير . ولابد من تعمق الأمر مستقبلا . عموما تكرر الخارجة يشبه تكرر القفل وتسميته بالخرجة كما ورد فى هذه الدراسة .

(٢) رسالة فى خبر التأليف ص ١٠٧ - ١٠٨ .

القرن الثاني ، لكن الواقع في العالم الاسلامي المشرقي لم يكن قابلا لتنفيذ هذه الأفكار النظرية ذات العلاقة المباشرة بالترجمات اليونانية التي كانت محصورة داخل فئات معينة من المشتغلين بالفلسفة . وقد رأينا حزن اسحق الموصلي لعدم قدرته النظرية على الرد على أصحاب هذه الترجمات ، وكيف أنه طلب من صديق له امداده ببعضها ، لكنه مات ولم يطلع عليها .

ولكن هذه الافكار التي ارتبطت بالحدث العباسية فيما يبدو انتقلت الى قرطبة ، ووجدت ظروف اجتماعية أكثر ملاءمة ، ورغبة ملحة في استيراد الجديد واستزراعه في الاندلس أو اختراعه اختراعا . كما وجدت عناصر انسجام بين الأجناس المتنافسة أحيانا بالسيف أكثر من تلك التي كانت في بغداد أو غيرها من العواصم ، فنحن في الاندلس مثلاً لا نسمع عن موالى للعرب كالموالى في بغداد أو القاهرة ، وحتى أهل الذمة اسمهم المستعربون اذا كانوا نصارى ، واليهود يهود قسب ، وأما أهل البلاد الأصليون فقد صاروا عربا بشكل أو بآخر سواء كانوا بلديين أو مسالمين أو ما شابه ذلك من مسميات ، أما البربر فلم نسمع عن مولى منهم سوى طارق بن زياد وهو مشكوك في بربريته . والموالى الوحيدون في الاندلس هم موالى بنى أمية المهاجرون من الشام وكانوا سند الدولة الأموية واختفى تجمعهم باختفاء النظام الأموي بجانب أنهم حملوا هذه التسمية في المشرق . ان الوضع في الاندلس اختلف اختلافا بعيدا عن عواصم المشرق وأنحائه المختلفة .

وبالتالى ، فان ما يورده الكندى عن الموشح باعتباره جنسا موسيقيا متميزا ، يجعلنا نتأمل في وصفه للموشح بنوعيه ، وهو تأمل يحتاج لمراجعات كثيرة وعمل بحثى لا بد أن يشارك فيه أساطين الموسيقى ، وأظن أن النوع الاول هو الذى توضع له كلمات يستقل التلحين بها ، أما الثانى فهو الذى يحتاج الى زوائد . ولعل ابراهيم بن المهدي قد حاول بزوائده أن يحقق هذا النوع الثانى .

وعلى كل الأحوال ، فهذا الخبر يرجح اختراع الموشح الاندلسي في عهد زرياب ما دام اللحن الموسيقي واسمه (ربما المترجم) معروفين في ذلك العهد ، لكنه لا يحل اشكال تسمية الموشح الا بطرح احتمال أنه اجتهاد من المترجمين . فخير الكندى يقول «والآخر الموشح المسمى بالضيفير» وهذه العبارة تحتمل وجود أكثر من موشح أحدهما مسمى بالضيفير ، ولكن السياق يرجح شيئا قد يخرج هذا النص الغامض من دائرة اهتمامنا ، فهو يقسم اللامتناهالى من الألحان الى نوعين لا يسميهما لكن يصفهما ، يريد القول :

١ - اللامتناهالى اللولبى (التكوين) .

٢ - اللامتناهالى الموشح (التكوين) . وهذا الموصوف اسمه «الضيفير» .

وهذا التفسير السياقي يتطابق مع مفهوم التوشيح عند الجاحظ ، وأخيراً عند ابن عبد الغفور الكلاعي قرن شيتين مختلفين (ضفير) في دورة يترد آخرها مؤتلفاً مع أولها مثل الوشاح . ومن ثم إذا أخذنا بذلك فإن هذه الصفة عند الكندي قد صارت اسماً علماً في الأندلس عندما خرجت هذه الموسيقى من مفهومها النظري المفهوم عملي يخرج من صلب البادية ومن هدوء الريف ومن خيام العزف والأفراح إلى البلاط الأموي على يد زرياب وأعوانه من القيان والعازفين والزمارين لتخلق فناً يشارك في تدعيم عناصر الانسجام الأندلسي ووحدة المجتمع في مقابل عناصر التشييت والتناقض (١) ، فهذا عبد الرحمن الأوسط «استفتح دولته بهدم فنادق الخمر واطهار البر ، وتملى الناس معه العيش ، وخلا هو بلذاته ، وطال عمره ، وفشا نسله ... وكملت لذته بقدم زرياب غلام اسحق الموصلي ...» وما هو يكتب إلى منجمه ونديمه عبد الله بن الشمر :

ما تراه في اصطباح وعقود القطر تنثر

أن هدم فنادق الخمر ارضاء لبعض العامة الذين يلذ لهم رؤيتها تهدم لكي يعاد بناؤها .

واستعراض التفسير المعجمي للكلمة يفيدنا ثلاثة عناصر هامة :

١ - ارتباطها بالديك الموشح (*) ، والديك أول الطيور المغنين ومكانته في التراث العربي كبيرة كما نراه في ألف ليلة وليلة ، وكما نرى في الغناء العربي نفسه الذي يخرج من الحلق بقوة ، وخروج الغناء العربي من الحلق ملاحظة قدمها فرناندو جونتالث ، فغناء لأكويكا كذلك ، وهي مرتبطة برقصة ايقاعاتها (٩٦ حركة) يحاكي فيها الرجل دور الديك والمرأة دور الدجاجة في تمثيل دقيق لحركات الديك العنيفة مع الدجاجة ، ويؤكد هذه الملاحظة التي تفرق بين هذا الغناء المرتفع النبيرة والغناء الأوبرالي «الأنفى» ، ما يقوله أبو هسان في خبر عن

(١) لعل زرياب وجد في الموسيقى الكنسية أو الشعبية الأندلسية نموذجاً حياً قريباً من الموشح الذي يصفه الكندي ، فانفتح له باب تنفيذ الشكل النظري .

(*) بقايا التراث الأندلسي تثبت احتفال لاندلسيين بمحاكاة الديك في القابهم فهناك «ابن القوق» (قضاة قرطبة ج ٢٧) ، وهنا موشحة خرجتها :

أنا قول قوقو ليش بساه تذوقه

(ديوان الموشحات ج ١ ص ١٧١)

و (قوق / قوقو) محاكاة لصوت الديك ، ومن الطريف أن هذه الموشحة لابن القزاز (له مكانة ابن قزمان في الزجل) وهي سباعية شطرات البيت . ولعلها تخليد لذكرى التغصين والتضمين في الأغصان أسوة بالمراكز .

أبى نواس ، يصف فيه جارية تغنى «ثم أنها اندفعت بحلق كصوت المزمار (١)» وكذلك ما يحكى عن زرياب أنه «كان اذا تناول الالتقاء عن تلميذ يعلمه أمره بالقعود على الوساد الدور المعروف بالمسورة ، وأن يشد صوته جدا اذا كان قوى الصوت ، فان كان لينه أمره أن يشد على بطنه عمامة ، فان ذلك مما يقوى الصوت ، ولا يجد متسعا في الجوف عند الخروج من «الفم» ، فان كان الص الأضراس ، لا يقدر على أن يفتح فاه أو كانت عادته زم أسنانه عند النطق ، راضه بأن يدخل في فيه قطعة خشب عرضها ثلاثة أصابع ، يبيتها في فمه ليالى حتى ينفرج فكاه ، وكان اذا أراد أن يختبر المطبوع الصوت المراد تعليمه من غير المطبوع أمره أن يصيح بأقوى صوته يا حجام ، أو يصيح : آه ، ويمد صوته ، فان سمع صوته بهما صافيا نديا قويا لا يعتريه غنة ولا حبسة ولا ضيق نفس عرف أن سوف ينجب ، وأشار بتعليمه ، وان وجده خلاف ذلك أبعده (٢)» وهذا الخبر واضح الدلالة على التركيز على الفم والحلق ، فكلمتا ، «حجام ، آه» لا تمران بالأنف ، كما أن الغنة من الأنف ، وهى مدعاة لفشل المطرب عند زرياب ، وكانت هذه الملاحظة عن زرياب أيضا مما دعم به فرناندو جونسالث رأيه حول النوبة الزريابية ومحاكاتها للطبيعة ابتداء من الديك وانتهاء بالرياح والمطر وحركة الماء وتكرار الدورات الزراعية ، كما سنوضح بعد قليل .

٢ - ارتباطها بالشعر الهزلى وبالخيمة أو البيت الذى ضمت أوتاده (غصنت أشطار أغصانه ، وفقرات أقفاله) .

٣ - بالازدواج اللونى والأدوار .

وبالتالى فكل الاشعاعات الدلالية للكلمة قد تدخلت في التقاطها ، ونقلها من عوالمها الى عالم الاصطلاح ، فأطلقت على الموشح الذى يربط بين الغناء والحركة المستجيبة له (من اهتزاز أو طرب أو رقص) مثل الديك ، والشعر بما يحمل من هزل الأغنية الشعبية وطرافتها كما وصفها ابن سناء الملك - دون أن يدرك - حين وصف الخرجة ، وأخيرا الازدواج بالانتقال من مقام الى مقام ، ومن أبيات الى أقفال ومن العامية الى الفصحى ، ومن الأعجمية الى العربية ومن الشاعر الى المغنى ومن الملحن اليهما ان لم يزدوج في الرجل الشعر والموسيقى .

(١) أبو هفان المهزى ، أخبار أبى نواس (تحقيق : عبد الستار أحمد فراج) مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ ص ٨٩ .
(٢) نفح الطيب ج ٣ ص ١٢٩ .

الموشح والدور

إذا كانت الموشحات دون كل الغناء القديم قد كتبت لها الخلود على مستوى الغناء الشعبي أو الغناء الرسمي حتى اليوم . فهو نفس السبب الذى يرجع اليه مؤدى لاويكا في تشيلي استمرار هذا اللون من الفن دون شوائب من الغزو الأجنبى الذى حاول أن يشوب عالم لاويكا الشعبى ، واستمراره بالحاح مثل استمرار الظواهر الطبيعية التى يحاكيها على مستويات متعددة ، منها ما رأيناه من محاكاة غناء الديك (أذانه) . ولما كان الديك لا يتوقف عن الاذان ، فان كل ظواهر الطبيعة في دورة خالدة لا تتوقف ، وكذلك غناء الموشح لا يتوقف الا لارهاق المغنى أو انصراف المستمع له ، ومثله غناء لاويكا ، وتلك هى النوبة الزريابية (*) .

«والنوبة تتشكل من ثلاثة أقسام تتوالى بهذا الترتيب : المشالية ، البغية (وسماها البعض عنوان النوبة ، وهذا يذكرنا بصدر الخرجة وهو وسطها تماما مثل البغية) ، والتوشية (١) » .

وأما الدور ، فاننا نجد ملحنى المشرق يطلقون على البيت الاول من الموشحة (أو الزجل) اسم «الدور» ويعنون به القسم الاول من أقسام الموشح الثلاثة ، في حين تحتفظ هذه الكلمة بمعناها الأصل بالمرغرب وهو ما يعنى مجموعة النقرات التى تكون الوحدة الزمانية التى يقاس بها امتداد اللحن الموسيقى (٢) ، وفيما يبدو أدى هذا التعريف الى اقتطاع البيت الاول - فى مرحلة متأخرة مع قفل من أقفاله وصار أغنية مستقلة اسمها الدور ، يتم تكرار هذا البيت ، ولذا يوصف هذا الجنس من الغناء بأنه «أطول ألوان الغناء العربى ، وفى العادة يتكون من مذهب (قفل أو مركز وقد أشار ابن خلدون الى هذا المصطلح فى خبره عن نشأة الموشحات ، والمصطلح هنا يدل على أهمية القفل لأن المذهب هو الطريق والدليل)

(*) الزجل والسجع واللغوى صفات لغناء الطيور فى تكرره وحلاوته فلم لا يكون التوشيح سما لغناء الديك (وهكذا يسمى بالاسبانية) ؟ .
(١) الموسيقى الاندلسية ، والمغربية ص ٦٠ .
(٢) نفسه ص ٤٦ .

ومجموعة أغصان ، ويصاغ باللهجة العامية . وتستخدم الوحدة الكبيرة لضبط زمنه (١) .

وفي المغرب : يعتبر الدور بمثابة الوحدة الأساسية للهيكل الإيقاعي الذي يقوم عليه اللحن الموسيقي ، وهو مجموعة محدودة من النقرات بأنواعها الثلاث التامة وانتظمت على نحو معين لتتخذ صورة هندسية تتحكم في الحركة اللحنية بكيفية صارمة (٢) . . . وتتعدد الأدوار في الجملة الموسيقية الواحدة تبعا لطولها أو قصرها ، فتصبح مقاسا للمنشدين والعازفين .

وكل هذه تعريفات متأخرة ، تكاد تبتعد مرة كثيرا من نوبة زرياب ، ومفهومه لها وللدور ، ومرة أخرى تكاد تصير هي هي . لكن الذي أفهمه أن نظام النوبة مع زرياب لم يفقد مضمونه ، بمعنى أن النوبة ، وقد أصبحت مؤلفا موسيقيا ، قد صارت أيضا حبلا يصل بين المطربين الذين يتعاقبون واحدا بعد الآخر . فالنوبة ، بمفهومها القديم والشائع في كتاب الأغاني ، تعنى تناوب المطربين في الغناء كل حسب دوره ، وكل مطرب يغنى ما شاء من شعر لكن متابعا (في معظم الأحوال) نفس لحن (مقام) المطرب الذي كانت نوبته في الأول .

وما فعله زرياب من انشاء فن شعري جديد يتوافق مع نسق موسيقي جديد — كما نفترض بكثير من القرائن وليس لدينا غيرها — لم يلغ نظام التناوب ، وإنما تحكم فيه وضبطه موسيقيا ، وبالكلمة المغناة عن طريق ابتداء شعر مقطوعى يتكون من مقطوعات كل مقطوعة على وزن الأخرى ، وفوق ذلك لها حاد وهاد ، المطلع دائم التكرار والأقفال ، وهذان لهما دليل أكبر وهو الخرجة . اننا نصل الى منتهى الانضباط الموسيقي للنوبة مقابلا بانضباط غنائى ليس أمامه سبيل للخروج على اللحن ، وخاصة أن الانشاد والبسيط والمجاري كانت ارتجالا ، وتلك هي حركات نوبة زرياب ثم تنتهى بالهزج ، وهو ثابت في بناء الخرجة . بهذا وحده يفهم تفوق زرياب وتحوله الى أسطورة ، ولا سيما أنه زاد كل ذلك الانضباط بمقياس إيقاعي متكرر في توال مع كل نوبة .

(١) مقامات الموسيقى العربية ص ١٨ .
(٢) الموسيقى الادلسية والمغربية ص ٢١٢ .

الخرجة الأعجمية

استوفى هذا الموضوع كل من الدكتور عبد العزيز الأهواني في كتابه «الزجل في الأندلس» ، وغارسيا غومس في كتابه الخرجات (الرومانثية) ، وليس لدى من مزيد أضيفه سوى الإشارة الى أمر ذكرته قبل ذلك ؛ وهو أن هذه الخرجات بدأت في الاختفاء في القرن السابع . وأنها تسير - حسب ذلك - في خط متناقص ، كما أن الموشحة تسير في طريق التعريب حتى تصير قصيدة عند لسان الدين ابن الخطيب وابن زمرك . فما دلالة ذلك ؟ .

نشك في أن الوشاح العربى الأندلسى قد ألقها كما فعل ابن سناء الملك بخرجاته الفارسية ، فهذا كان يعارض الأندلسيين - باللغة الأجنبية التى يعرفها (الفارسية) ، ومهما تواترت الينسا الأنبياء عن معرفة عرب الأندلس للغات الرومانثية ، كما نشك أن أحدا معينا معروفا من أصل ايبيرى قد قام بذلك . ونفس الشيء ينطبق على بعض الخرجات العامية العربية التى درسها فى أبداع عبد العزيز الأهواني فى كتابه القيم «الزجل فى الأندلس» ، وأثبت بما لا يدع مجالا للشك انتماءها للغناء الشعبى الذى تملكه الجماعة .

وبالتالى : نسأل هل استعان الوشاح الاول بالغناء الشعبى الأعجمى أم بالغناء الشعبى العربى ؟ الاجابة تتضح فى صياغة ابن بسام البسيطة لخبره عن الموشحات «يأخذ اللفظ العامى والعجمى ويسميه المركز» فالنوعان من الأغاني تعايشا وتمازجا قبل اختراع الموشح ، واكتسب الغناء العربى نكهة ايبييرية قديمة ، كما اكتسب الغناء الايبيرى نكهة عربية قديمة مرة وحديثة مرة أخرى مع توالى الهجرات العربية (وأقصد دائما بالعربية : عرب شبه الجزيرة وغيرهم من الشام ومصر وأهل المغرب عربا كانوا أو بربرا) . وهكذا عندما يأتى زرياب سيجد أن الغناء العربى الايبيرى القديم قد صار أندلسيا ، بمعنى أنه قطع نصف الطريق نحو امكانية الامتزاج والتزاوج مع الموسيقى العربية الرسمية وحملها نحو أفق جديد .

ويبقى دليل على ذلك بعض الخرجات الأعجمية المختلطة بالكلمات العربية ، وتلك الأخرى العربية المختلطة بالكلمات الأعجمية مع روحها الشعبية النفاذة فى

الحاليتين ليست الا درجة عليا من تولد غناء شعبي أندلسي جديد بين العربية والاعجمية ، وقد قطف ثماره زرياب ومعاصروه .

وتلك خرجة أعجمية حوت كلمات عربية معربة تقريبا :

أشت ديا الباديا

ديادل العنصر حقا بشتريه ثوبى المديح

ونشق الرمح شقا

[وتعنى : هذا اليوم ، يوم فجرى ، يوم عيد سان خوان (العنصرة) ، سأرتدى ...] .

وهذه خرجة عربية حملت كلمات أعجمية :

نون كر نون ان خلال الا الفتى السمرل

[نون كر نون : لا أريد] وكلمة خلال وسمرل كلمتان عربيتان لحقتهما أداة التصغير الرومانشية فهما خليل ، أسمر (مصفران) .

ولا بأس بخرجات عامية عربية هي مرقصات أطفال :

سيد صحب البنفسج جى لعمك حبيبى جى

وأخرى :

أحمد محبوبى بالنبى تيجي

جنى بالله جى حبيبى جى

وهذا الجو المتمزج يولد مثل هذه الصورة فى احدى الخرجات :

أعجمى الصوت لكن شجاني

عربى اللسان

خاتمة

هذا العمل كان سياحة على غير هدى في عالم الموشحات ، وكان الباحث السائح مزودا بالأمل فحسب ، فلا نملك وثائق عن نشأة هذا النوع الأدبي . وبالتالي حرصت على تسجيل العمل كما كان يتم ، فبعد تأمل وبحث دام أكثر من عشرة أعوام لم أكن قادرا على كتابة سطر واحد عن الموشحات . وعندما كنت أحاول فهم خصائص الحداثة العباسية في قرنها الاول (١٣٢ - ٢٣٢) أحسست في أثناء ذلك بأننى في الطريق الى الاندلس ، وأن التيارات المستجدة هناك ستجبر على الهجرة الى الاندلس . وقد تكون هجرة الراغب أو المضطر ، ولكن الاندلس في قرنها الثالث (غاية الطريق الذى فتحته حداثة بنى عباس) كانت جذابة للراغب وفسيحة الصدر للمضطر . ووجدتني انتقل تلقائيا من بغداد الى قرطبة ، وبدأت أصب نتيجة تأملات طويلة حاملا معي زادا من جذور عباسية جعلتني أرى الأشياء أفضل . كان من الممكن الاستغناء عن الفصلين الثالث والرابع في هذا الكتاب ، لكننى لو فعلت لما وصلت الى ما وصلت اليه من نتائج تفتح الآن الباب على مصراعيه لأهل الأدب والموسيقى لحسم أمور كثيرة حول الموشحات ، تم (أو كاد) حسمها في هذا العمل ، وقد أن أسجل ما أظنه أهم نتائج هذا البحث :

١ - اكتشاف أصل مصطلح «الخرجة» الزراعى الغنائى الشعبى ، وهذا بما لا يدع مجالا الآن للتكهن والتخمين حول أصل الموشحة الشعبى . ان هذا الاستعمال للخرجة يثبت بشكل قاطع أن أغانى الحصاد والأفراح كانت أول ما استلهم من أغان شعبية ثم اتسع المجال ، وهذه الأغانى ينبغى أن تكون على لسان النساء ، فالخرجة لامرأة تشارك في الحصاد وتقود الغناء لتدفع بالحماس الى الحصاد ، وهذا ما يحدث حتى اليوم في مصر ، وفي بيئات الحصاد اليدوى .

٢ - وعموما شعر النسيب الرومى يكون على لسان النساء ، ويتم توفيقه غير موزون على لحن موزون ، بمعنى أن النص الأدبى يتعدل أثناء الغناء ، وكان هذا ملهما للسعى نحو نص أدبى يقوم به التلحين ، باستلهم أجزاء مناسبة من الأغنية الشعبية (مبتدأ الانتقاء في الحداثة العباسية عند استلهم لغة الشعب والشوارع الخلفية) .

٣ - تم انفراج أزمة مصطلح التضمين ثم التفصيل . وهما مفتاح أكيد لميزان الموشحات ، وهذا أمر يحتاج لمزيد من الدراسة المتعلقة بتفصيل العمليتين

وعلاقتها بالموسيقى في استكمال لمجهودات الباحثين الشيليين ومجهود صاحب هذا البحث في الكتاب الذي بين يدي القارئ الآن . وهذان المصطلحان كما ذكرنا ظلا لغزا منذ ابن بسام (القرن السادس) حتى كتابة هذه السطور .

٤ - قدمنا «فرضا» أو «اقتراحا» يكاد يضيء بالحقيقة المختفية حول قصة الموشح «العروس» . ويعتريني الاحساس بأن ابن سناء الملك ضرب صفحا عن إرادته في كتابه لسبب فوق ما تصورناه من السبب التقليدي في الترفع عن تسجيل النماذج الشعبية ، وهو أن هذا الموشح كان يحتوى في صلب هيكله الكلي ألفاظا وعبارات أعجمية عجز الرجل عن فهمها ، فأفقدت الموشح العروس في نظره رواءه .

٥ . فتح البحث النوافذ أمام الوسط الموسيقى والأدبي لمعرفة أسلوب أداء الموشح .

٦ - كشف «مبدئيا» عن امتداد التأثير العالمى الهائل لفن الموشح ، فمعظم الرقصات والوان الموسيقى والغناء المرتبطة بها في أمريكا الجنوبية ذات أصل أندلسي توشيحى مثل التانجو في الأرجنتين ذات الشهرة الواسعة عالميا طبقا لبحث د. صمويل فالديس ، كما كشف عن قيمته الرمزية في مجال مفهوم اللقاء بين الحضارات .

٧ - كشف عن أفق عريض كان محجوبا للعلاقة بين الموسيقى والشعر سواء أكان تقليديا كلاسيكيا أو محدثا أو موشحات .

٨ - وضع الحداثة العباسية في القرن الاول العباسى في مكانها من تاريخ الابداع الأدبى، وأثار دورها في حداثة الاندلس كما تمثلت في أهم جوانبها وهو اختراع الموشحات .

٩ - قدم البحث نموذجا للتعامل مع المناطق المفقودة المستندات من تاريخنا الأدبى ، وهو نموذج يكشف عن أن العمل العلمى يحتاج المغامرة والأمل في أن ، مع الحاح في طرق الأبواب المغلقة .

* * *

أظن أن التوفيق الأكبر في هذا العمل هو المحاولة بصرف النظر عن نتائجها ، فالإبحار بكل العدة الممكنة ثم بالله التوفيق ؟

المصادر والمراجع

أولا : المصادر العامة :

- ابن سماك العاملي ، الزهرات المنشورة في نكت الأخبار الماثورة (تحقيق : محمود علي مكى) . المعهد المصرى للدراسات الاسلامية ، مدريد ، ١٩٨٤ .
- ابن بسام ، الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ، نشرة احسان عباس .
- ابن هشام ، السيرة النبوية (ضبط : طه عبد الرؤوف سعد) ، بيروت ، بدون تاريخ .
- ابن سعيد ، المغرب في حلى المغرب (تحقيق : شوقي ضيف) ، دار المعارف القاهرة ١٩٥٣ .
- ابن سعيد ، المقتطف في أزاهر الطرف (تحقيق : سيد حنفى حسنين) ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٤ .
- ابن سناء الملك ، دار الطراز في عمل الموشحات (تحقيق : جودة الركابي) ، دمشق ، ١٩٤٩ .
- ابن خلدون ، المقدمة . مؤسسة الأعلمى للمطبوعات ، بيروت ، بدون تاريخ .
- ابن الأزرقي ، بدائع السلك في طبائع الملك ، وزارة الثقافة والفنون ، بغداد ، ١٩٧٧ .
- ابن عبد الغفور الكلاعي ، أحكام صنعة الكلام (تحقيق : محمد رضوان الداية) ، دار الثقافة ، بيروت ، بدون تاريخ .
- ابن عبد ربه ، العقد الفريد (تحقيق : محمد سعيد العريان) ، دار الفكر ، القاهرة ، بدون تاريخ .
- ابن جبير ، الرحلة ، دار مكتبة الهلال ، بيروت ، ١٩٨١ .
- أبو الفرج الأصفهاني ، كتاب الأغاني (نسخة مصورة من طبعة دار الكتب ، ٢٣ مجلدا) ، مؤسسة جنال ، بيروت ، بدون تاريخ .
- أبو منصور الحسين بن زيلة ، الكافي في الموسيقى (تحقيق : زكريا يوسف) ، دار القلم ، القاهرة ، ١٩٦٤ .
- أبو هفان المهزومي . أخبار أبي نواس (تحقيق : عبد الستار فراج) ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٣ .
- الجاحظ ، البيان والتبيين (تحقيق : عبد السلام هارون) ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٨٥ .

- حازم القرطاجنى ، منهاج الأدباء وسراج البلغاء (تحقيق : ابن الخوجة) ، ط ٣ ، دار الغرب الاسلامى ، بيروت ، ١٩٨٦ .
- الحصرى ، زهر الآداب (تحقيق : زكى مبارك) ، القاهرة ، ١٩٥٣ .
- الحميدى ، جذوة المقتبس ، الدار المصرية للتأليف والنشر للترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- الخشنى ، قضاة قرطبة ، الدار المصرية للتأليف والنشر والترجمة ، القاهرة ، ١٩٦٦ .
- الرقيق القيروانى ، المختار من قطب السرور (اختيار : علي نور الدين المسعودى، وتحقيق : عبد الحفيظ منصور) مؤسسات عبد الكريم عبد الله ، تونس ، ١٩٧٦ .
- الصفدى ، توشيع التوشيع (تحقيق : البير حبيب) ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٦
- صفى الدين حلمى ، العاقل الحال والمرخص الغالى (تحقيق : حسين نصار) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨١ .
- الضبى ، بغية الملتبس فى تاريخ أهل الاندلس ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
- الكندى ، رسالة فى خبر صناعة التأليف (تحقيق : يوسف شوقى) ، دار الكتب ، القاهرة ، ١٩٦٩ .
- المقرئ ، نفح الطيب (تحقيق : احسان عباس) ، دار صادر ، بيروت ١٩٦٨ .

ثانيا : مصادر خاصة (دواوين) :

- ديوان أبى نواس ، ضبط وشرح ايليا الحاوى ، الشركة العالمية للكتاب ، بيروت ، ١٩٨٧ .
- ديوان بشار ، تحقيق وشرح وتعليق : الشيخ محمد الطاهر بن عاشور ، الشركة التونسية للتوزيع ، حانفى ، ١٩٧٦ .
- ديوان الموشحات الاندلسية ، تحقيق : سيد غازى ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٧٩ .
- ديوان ابن قزمان ، تحقيق : ف. كورينطى ، المعهد الاسبانى العربى للثقافة ، مدريد ، ١٩٨٠ .

ثالثا : المراجع :

- احسان عباس ، تاريخ الأدب الاندلسى ، عصر سيادة قرطبة ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٦٠ ،

- احسان عباس ، تاريخ الأدب الأندلسي ، عصر الطوائف والمرابطين ، ط ٧ ، دار الثقافة بيروت ، بدون تاريخ .
- أحمد هيكمل ، الأدب الأندلسي ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٦ .
- جيمس مونرو ، النظم الشفوي في الشعر الجاهلي (ترجمة : فضل بن رمضان العماري) ، دار الأصالة للثقافة ، الرياض ، ١٩٨٧ .
- ستيرن ، الموشح الأندلسي (ترجمة : عبد الحميد شيحة) مكتبة الآداب ، القاهرة ، ١٩٩٠ .
- سليمان العطار ، الخيال والشعر في تصوف الأندلس ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- شوقي ضيف ، العصر العباسي الأول ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- صلاح الدين محمد جبريل ، تحريرة حبيب مع كتاب خليل وقصائد غزلية ، مكتبة قورينا ، بنغازي ، ١٩٧٤ .
- عبد السلام إبراهيم قادربوه ، أغنيات من بلادى ، دراسة في الأغنية الشعبية ، مطبعة سيما ، بيروت ، ١٩٧٤ .
- عبد العزيز الأهواني ، الزجل في الأندلس ، معهد الدراسات العربية العالية ، القاهرة ، ١٩٥٧ .
- عبد العزيز بن عبد الجليل ، الموسيقى الأندلسية المغربية «فنون الأداء» ، عالم المعرفة (١٢٩) ، الكويت ، ١٩٨٨ .
- علي العسيلي العاملي ، الغناء في الاسلام ، مؤسسة الأعلى ، بيروت ، ١٩٨٤ .
- مفتاح سويسى ، مقامات الموسيقى العربية ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان ، طرابلس ، ١٩٨٦ .

سليمان العطار

بنو أبي عبدة : «الأصول الأسرية الأولى

لبنى جهور أصحاب قرطبة فى عصر دويلات الطوائف»

أولية بنى أبى عبدة

ينتمى بنو جهور أصحاب قرطبة فى عصر دويلات الطوائف الى أبى عبدة حسان بن مالك بن عبد الله بن جابر (١) . وعرفت هذه الأسرة خلال فترة حكم الأمويين بالأندلس «بأبى عبدة» ، الى أن برز أحد ابنائها وهو أبو الحزم جهور بن محمد بن جهور بن عبيد الله من نسل عبد الغافر بن أبى عبدة حسان ابن مالك . على المسرح السياسى الأندلسى فى أواخر عصر الخلافة ، فهو مؤسس الدولة التى حملت اسمه واضطلعت بحكم قرطبة فى عصر دويلات الطوائف بعد سقوط الخلافة الأموية بالأندلس فعرفت هذه الأسرة منذ ذلك الحين «ببنى جهور» (٢) .

وينتسب عبد الله بن جابر الجد الأعلى لهم الى كلب (٣) ، وكان مولى لمرwan ابن الحكم وشارك فى موقعة مرج راهط وأبلى فيها بلاء حسنا فأعتقه (٤) .

(١) ابن الأبار . الحلة السيرة . تحقيق د. حسين مؤنس ، القاهرة ، ١٩٦٢ ، ج ١ ، ص ٢٤٤ - تحقيق د. محمود على مكى لكتاب المقتبس لابن حيان ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص ٤٥٤ - خالد الصوفى . تاريخ العرب فى اسبانيا . جمهورية بنى جهور . دمشق ١٩٥٩ ص ٤٦ .
(٢) الضبى . بغية الملتزم فى تاريخ رجال أهل الأندلس ، مدريد ، ١٨٨٤ ، ص ٢٤٣ ترجمة ٦٢٣ ، ص ٥٤ ترجمة ٧٦ ، ص ٢٤٤ ترجمة ٦٢٥ - ابن بشكوال ، الصلة ، القسم الاول ، طبعة تراثنا . القاهرة . ١٩٦٦ . ص ١٢١ - ترجمة ٣٠٠ وراجع ما ذكره ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق ب شاليتا ، ف. كورينطى ، م. صبيح ، مدريد ، ١٩٧٩ ، ص ٤١٩ ، ٤٢٩ ، ٤٠٤ ، ٣٧٩ - ابن بسام ، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ، بيروت ، ١٩٧٨ ، القسم الاول ، المجلد الثانى . ص ٦٠٤ ابن الأبار ، الحلة السيرة ، ج ١ ، ص ٢٤٦ - المقرئ ، نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ، تحقيق محي الدين عبد الحميد ، ج ١ ، ص ٢٨٢ - تحقيق د. محمود على مكى لكتاب المقتبس ص ٤٥٤ ، ٤٥٥ - خالد الصوفى ، جمهورية بنى جهور ، ص ٤٦ ، ٤٧ .
(٣) الضبى . بغية الملتزم . ص ٨٩ ترجمة ١٨٧ - المقرئ ، نفح الطيب ج ١ ، ص ٢٧٨ .
(٤) ابن الأبار ، الحلة السيرة . ج ١ ، ص ٢٤٦ - تحقيق د. محمود على مكى لكتاب الملتزم لابن حيان . ص ٤٥٤ . كما قيل أن بنى أبى عبدة كانوا موالى مغيث الرومى مولى الوليد ابن عبد الملك حفيد مروان بن الحكم ولهذا فقد كانوا معدودين بين البلديين وعن صلتهم بمغيث الرومى ارجع الى (ابن حيان . المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٦ ، ١٩٧ ابن الأبار الحلة السيرة . تحقيق د. حسين مؤنس ، ج ١ ، ص ١٢٠ حاشية ٢).

وكان أول من دخل الاندلس من هذه الأسرة ، أبو عبدة حسان بن مالك ، دخلها في سنة ١١٣ هـ (٧٣١/٧٣٢ م) أى قبل دخول عبد الرحمن بن معاوية بخمسة وعشرين عاما ، وكان حسان يعيش قبل ذلك بالشرق ، حيث أنجب عددا من الأبناء قتلوا جميعا ما عدا ابنه أبو أمية عبد الغافر لصغر سنه ، فنشأ مع عبد الرحمن بن معاوية وتأدب معه بالشرق (٥) .

وبعد سقوط الخلافة الأموية في الشرق ، ونجاة عبد الرحمن بن معاوية من مذبحه نهر أبي فطرس ، وفراره الى بلاد المغرب ، وجه موله بدر الى زعماء الموالى الروانية في الأندلس يسألهم نصرته ويلتمس منهم أن يبذلوا له العون في تحقيق رغبته في دخول الاندلس ، ولم يتردد بدر في الجواز الى الاندلس واتصل بادىء ندى بدء بأبى عبدة حسان بن مالك لارتياحه اليه فبادر أبو عبدة بارسال ابنه أبي أمية عبد الغافر الى عبد الرحمن في ملجئه عند قبيلة نفزة ليطلعه على أحوال الاندلس ويؤكد له استعداد الموالى لتأييده (٦) .

ويميل فريق من المؤرخين الحديثين الى التمييز بين بنى جهور أصحاب قرطبة ، وهم الذين ينتهى نسبهم الى أبى عبدة حسان بن مالك ، وبين أسرة أخرى كانت تسمى ببنى جهور كذلك ، وهى أسرة الجهاورة البختيين الذين ينتمون الى جهور بن يوسف بن بخت (٧) ، في حين أن بعض المصادر العربية قد خلطت بين البيتين ، ومن بين هؤلاء ابن عذارى الذى ذكر في معرض حديثه عن دولة بنى جهور في قرطبة أن مؤسسها هو «جهور بن محمد بن جهور بن عبد الملك بن جهور بن عبد الله بن أحمد بن محمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر ابن يوسف بن بخت بن أبى عبدة ... (٨) ، كما ذكر أن الجد الأعلى لهذه الأسرة وهو «بخت بن أبى عبدة» كان فارسى الأصل وأنه كان مولى لعبد الملك ابن مروان وأن ابنه يوسف بن بخت دخل الاندلس قبل دخول عبد الرحمن بن معاوية بعدة سنين ، وكان أحد كبار الموالى بقرطبة (٩) .

وحذا ابن الخطيب حذو ابن عذارى في نسبة أبى الحزم جهور بن محمد بن جهور الى عبد الغافر بن يوسف بن بخت بن أبى عبدة الذى كان لدخوله

(٥) ابن الأبار ، الحلة السيرة ، ج ١ ، ص ٢٤٦ ، ج ٢ ، ص ٣٠ .

(٦) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٤٦ .

(٧) راجع رأى الدكتور حسين مؤنس في تحقيقه للحلة السيرة لابن الأبار ، ج ١ ، ص ٢٤٥

حاشية رقم (٤) ورأى د. محمود على مكي في تحقيقه لمقتبس ابن حبان ، ص ٤٥٤ .

(٨) ابن عذارى ، البيان المغرب في أخبار الاندلس والمغرب ، بيروت ، تحقيق ليفي بروفنسال ،

ج ٣ ، ص ١٨٥ .

(٩) المصدر السابق ، ج ٣ ، ص ١٨٦ .

الاندلس على حد وصفه «أثر عظيم من جميل الذراع وسعة الباع وأسندوا اليه مهمهم وعدوا من خصله ما لم يختلفوا فيه ...» (١٠) .

ويتضح مما سبق عرضه أن المؤرخين المذكورين يربطان بين بنى جهور البختيين ، وبين بنى جهور الذين ينتمون الى بيت «ابن أبى عبدة» وهو ما لا نقبله فنحن نميل الى التفرقة بين الجهاورة من بيت أبى عبدة ، والجهاورة البختيين، فابن عذارى نفسه وهو أحد الذين خلطوا بين نسب البيتين ذكر في موضع آخر من البيان المغرب ما يفيد بأن وزراء عبد الرحمن الداخل كانوا أربعة هم عبد الله بن عثمان ، وعبد الله بن خالد ، ويوسف بن بخت وحسان بن مالك (١١) .

ولو أننا رجعنا الى رأيه الأول فإن يوسف بن بخت يكون طبقا لما ذكره حفيدا لحسان بن مالك «أبى عبدة» وهذا ما لا يمكن أجازته بناء على ما ورد في هذا الخبر الذى أشار ابن عذارى فيه الى وزراء عبد الرحمن الداخل فقد فصل فيه تماما بين شخصية يوسف بن بخت ، وأبى مالك حسان بن مالك الذى كان زميلا له في الوزارة وليس حفيدا له ، وأورد صاحب أخبار مجموعة في تاريخ الاندلس ما يشير الى أن عبد الرحمن الداخل انتقل بعد نزوله بطرش الى دار أبى الحجاج يوسف بن بخت في قرية طرش Torrox ، فجاءه ابن بخت نفسه وانثالت عليه الأموية كلها ومن بين من وفد عليه للترحيب به وتأييده له ومبايعته بخلاف يوسف بن بخت ، عاصم بن مسلم الثقفى ، وأبو عبدة حسان بن مالك ، ولم يشر ابن القوطية على الإطلاق الى وجود أية علاقة تربط بين كل من ابن بخت وأبى عبدة (١٢) ، كما أن سير الأحداث لا يدل على أن يوسف بن بخت كان حفيدا لأبى عبدة .

كذلك يفرق ابن الأبار بين كل من البيتين وأولية كل منهما بما لا يدع مجالا لأى شك (١٣) في ارتباطهما أسريا . أما ابن حيان فقد كان دائم التمييز في أخباره بين جهاورة بنى أبى عبدة والجهاورة البختيين (١٤) .

(١٠) ابن الخطيب ، أعمال الاعلام فيمن بويغ قبل الاحتلال من ملوك الاسلام ، تحقيق ليفي بروفنسال ، بيروت ، ١٩٥٦ ، ص ١٤٧ .

(١١) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٤٨ .

(١٢) أخبار مجموعة ، ص ٧٦ .

(١٣) ابن الأبار ، الحلة السيرة ، ج ١ ، ص ٢٤٥ - ٢٥٢ ، ج ٢ ، ص ٢٧٥ وما يليها ولزيد من التفاصيل عن الجهاورة البختيين راجع ما أورده ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. محمود على مكى ، ص ١٥٥ وتعليق د. مكى على بنى جهور من نسل يوسف بن بخت ، ص ٤٥٢ ، ٥٣٠ - ٥٣١ .

(١٤) ابن حيان المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٢ .

وكان لأبى عبدة حسان بن مالك دور كبير في اقناع أبى الصباح اليحصبى شيخ اليمانية في غرب الاندلس بنصرة عبد الرحمن بن معاوية الداخل ، فقد كان أبو الصباح يقطن في قرية مورة من شرف اشبيلية الى جوار أبى عبدة ، ولذلك فقد عمد أبو عبدة الى ملاطفته لحمله على تأييد عبد الرحمن والوقوف الى جانبه وأخذ يذكره بأفضال مروان بن عبد الملك تجاهه ونجح في استمالته ، ثم قام أبو عبدة ومعه أبو عبد الله بن خالد وأبو عثمان عبيد الله بن عثمان بمخاطبة بقية سادات العرب اليمانية في غرب الاندلس مثل علقمة بن غياث اللخمى ، وأبو علفة الجذامى وزيد بن عمر الجذامى ، كما خاطبوا رؤساء اليمانية في البيرة وجيان ومنهم جد بنى أضحى ، وبنى حسان وبنى عمر أصحاب وادى أش (١٥).

ولم ينس عبد الرحمن الداخل لأبى عبدة حسان بن مالك هذا الصنيع وما قدمه له هو وولده عبد الغافر من أجل توطيد دعائم دولته في الاندلس فيذكر كل من صاحب أخبار مجموعة وابن عذارى أن عبد الرحمن الداخل اختار حسان ابن مالك ليكون وزيراً له ضمن أربعة آخرين (١٦) كما سبق أن أشرنا وبالإضافة الى ذلك يزودنا ابن الأبار بخبر هام مماثل ذكر فيه أنه لما «توطد عبد الرحمن ، استوزر أباً عبدة واستقوده ، ثم استعمله على اشبيلية قائداً بها ومضيقاً على أهل باجة وغيرها ، فملك الغرب أجمع خمسة أعوام الى أن توفي باشبيلية وقبره بها» (١٧) .

وعلى الرغم من النص الذى أورده المقرئ وأكد فيه أنه لم يكن لعبد الرحمن الداخل من يطلق عليه لقب وزير ، وانه انما عين أشياخاً للمشاورة والمؤازرة فحسب ومنهم أبو عثمان عبيد الله بن عثمان ، وعبد الله بن خالد ، وأبو عبدة صاحب اشبيلية وكذلك شهيد بن عيسى بن شهيد مولى معاوية بن الحكم وعبد السلام بن بسيل الرومى (١٨) ، فاننسا نستنتج مما أورده كل من ابن الأبار والمقرئ أن أباً عبدة حسان بن مالك كان يشغل مكانة سامية في دولة عبد الرحمن الداخل بحيث اعتبر وكأنه وزير من وزرائه الأثريين لديه ، ويؤكد تلك الحقيقة النص الذى أورده كل من صاحب أخبار مجموعة وابن عذارى كما سبق أن

(١٥) ابن القوطية . تاريخ افتتاح الاندلس . مجريط . ١٨٦٨ ص ٢٢ - ويذكر ابن القوطية أن أباعبدة حسان بن مالك كان من بين من دخل على أرطباس مع عشرة من الشاميين منهم أبو عثمان عبيد الله وعبد الله بن خالد ويوسف بن بخت والصميل بن حاتم زمن عبد الرحمن الداخل بعد أن كان قد ولاه القماسة . فكان أول قومس بالاندلس (ابن القوطية ، ص ٢٨) .

(١٦) أخبار مجموعة . ص ٧٦ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٤٨ .

(١٧) ابن الأبار . الحطة السيرة . ج ١ ، ص ٢٤٦ .

(١٨) المقرئ ، نفح الطيب ، ج ٤ ، ص ٤٥ .

أوضحنا . كذلك نستنتج أن أبا عبدة لم يكن مجرد مستشار أو وزير لعبد الرحمن الداخل فحسب وإنما كان أيضا من أكبر قاداته العسكريين وعامله على كورة اشبيلية والغرب كله ، ويفسر هذا الخبر الذى انفرد بذكره ابن الأبار أسباب تغلب الأمير عبد الرحمن على الثورات التى احتدم أوارها فى غرب الاندلس ، لا سيما ثورة العلاء ابن مغيث فى باجة ، وثورتى عبد الغافر اليماني وأبى الصباح بن يحيى اليعصبى فى اشبيلية وثورة سعيد اليعصبى المعروف بالمطرى فى لبلة (١٩) .

وبرز من أبناء أبى عبدة حسان بن مالك اثنان هما أبو أمية عبد الغافر وعبد العزيز (٢٠) .

وفيما يتعلق بأبى أمية عبد الغافر بن أبى عبدة ، فقد حل محل والده لدى عبد الرحمن الداخل ، فكان له نعم المشير والمعين بحيث عهد اليه عبد الرحمن بخاتمه الى أن مات (٢١) ، وكان على حد قول ابن الأبار من بين وزراء عبد الرحمن بن معاوية وأنه أحسن التصرف فى الوزارة (٢٢) . وازدادت مكانة أبى أمية عبد الغافر بن أبى عبدة ، سمواً ، فى عهد الأمير هشام الرضا (١٧٢ - ١٨٠ هـ / ٧٨٩ - ٨٩٦ م) فتولى عددا من المناصب الهامة فكان صاحب شرطته (٢٣) ، وأحد حجابيه وصاحب خاتمه (٢٤) ، واستمر يحتفظ بخاتمه الامارة فى عهد الحكم الرضى (٢٥) (١٨٠ - ٢٠٦ هـ / ٧٩٦ - ٨٢٢ م) .

أما عبد العزيز بن أبى عبدة أخو أبى أمية عبد الغافر فقد ورد اسمه أيضا ضمن حجاب الأمير الحكم الرضى (٢٦) .

وقد أنجب أبو أمية عبد الغافر عددا من الأبناء نعرف ثلاثة منهم من خلال

(١٩) ابن الأبار ، الحلة السبراء ، ج ١ ، ص ٢٤٦ ، حاشية (٣) . ولزيد من التفاصيل عن تلك الثورات التى واجهها عبد الرحمن الداخل ، ارجع الى (ابن القوطية ، ص ٣٣ وما يليها - أخبار مجموعة ، ص ١٠٢ ، ١٠٥ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٧٧ وما يليها - السيد عبد العزيز سالم ، تاريخ المسلمين وإثارهم فى الاندلس ، الاسكندرية ، ١٩٦٢ ، ص ١٩٩ وما يليها) .

(٢٠) ابن الأبار ، الحلة السبراء ، ج ٢ ، ص ٣٠ .

(٢١) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٤٧ .

(٢٢) نفسه ، ج ١ ، ص ٢٤٧ ، ج ٢ ، ص ٣٠ .

(٢٣) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٦١ .

(٢٤) ابن الأبار ، الحلة السبراء ، ج ٢ ، ص ٣٠ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٠ .

(٢٦) نفسه ، ص ٣٠ .

ما ورد في المصادر العربية هم يحيى (٢٧) ، وحسن (٢٨) ومالك (٢٩) ولا نعرف عن يحيى بن عبد الغافر سوى أنه الجد الأعلى لأبى الحزم جهور مؤسس دولة الجهاورة في قرطبة ، بعد انهيار الخلافة ، فقد أجمعت المصادر العربية على ذلك ، فجهور هو ابن محمد بن جهور بن عبيد الله بن محمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر بن أبى عبدة (٣٠) .

أما حسن بن عبد الغافر بن أبى عبدة فقد انفرد ابن حيان بذكر خبر مفاده أنه كان ضمن وزراء الأمير عبد الرحمن الأوسط (٣١) (٢٠٦ - ٢٣٨ هـ / ٨٢١ - ٨٥٢ م) .

وفيما يتعلق بمالك الابن الثالث لعبد الغافر بن أبى عبدة فقد كان وفقا لما أورده ابن الفرضى الجد الأعلى لأبى الاصبغ عيسى بن أحمد من بنى أبى عبدة ، وهو أحد علماء قرطبة الموسوعيين ، من أقران وزملاء ابن الفرضى نفسه (٣٢) . وفيما يلي بيان تفصيلي شامل لذرارى كل من الأبناء الثلاثة لأبى أمية عبد الغافر بن أبى عبدة :

أولا : يحيى بن عبد الغافر بن أبى عبدة ونزريته :

أنجب يحيى بن عبد الغافر ولدا هو الغمر الذى أنجب بدوره أبناء عرفنا منهم ولدين هما عثمان (٣٣) ومحمد (٣٤) .

(٢٧) الضبى ، بغية الملتبس ، ص ٢٤٣ ، ترجمة ٦٢٣ - ابن بشكوال ، الصلة ، القسم الاول ، طبعة تراثنا ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص ١٣١ - ابن الأبار ، الحلة السيرة ، ج ١ ، ص ٢٤٥ .

(٢٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. محمود على مكى ، ص ٢٨ .
(٢٩) ابن الفرضى ، تاريخ علماء الاندلس ، مجموعة تراثنا ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ج ١ ، ترجمة ٩٩٠ ، ص ٣٣٥ .

(٣٠) راجع الحاشية رقم (٢٧) . ويخطئ ابن الخطيب في ذكر اسم أبى الحزم جهور فهو يذكره في أعمال الاعلام على أنه «أبو الحزم جهور بن محمد بن جهور بن عبيد الله بن أحمد بن محمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر بن يوسف بن بخت بن أبى عبدة» فهو بذلك قد أضاف اسم أحمد بن عبيد الله ومحمد وهذا لم يرد في أى من المصادر العربية الأخرى كما خلط بين بيتى «أبى عبدة» ويوسف بن بخت ، وقد سبق أن ناقشنا هذا الموضوع في المتن (ابن الخطيب ، أعمال الاعلام ، ص ١٤٧) .

(٣١) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. محمود على مكى ، ص ٢٨ ، ٢٩ .
(٣٢) ابن الفرضى ، تاريخ علماء الاندلس ، ج ١ ، ص ٣٣٥ ، ترجمة ٩٩٠ . واسمه كاملا كما أورده ابن الفرضى هو «أبو الأصبغ عيسى بن أحمد بن محمد بن حارث بن أبى عبدة بن محمد بن مالك بن الغافر بن حسان أبى عبدة» .
(٣٣) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الأمير عبد الله ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، منشورات دار الافاق ، المغرب ، ١٩٩٠ ، ص ٩١ .
(٣٤) الضبى ، بغية الملتبس ، ص ٢٤٣ - ابن بشكوال ، الصلة ، ق ١ ، ص ١٣١ - ابن الأبار ، الحلة السيرة ، ج ١ ، ص ٢٤٥ .

وفيما يتعلق بعثمان بن الغمر ، فقد أشار ابن حيان في سياق حديثه عن انبعاث الفتنة بكورة اشبيلية سنة ٢٧٦ هـ زمن الأمير عبد الله الى استمساك جماعة من موالي الأمويين بالطاعة ، ويعبر عن ذلك بقوله «فتميزت عنهم جميعا فرقة أهل الطاعة المستمسكة بالجماعة فلم يدخلوا مع أحد من الفريقين في شيء من المعصية وأقاموا على حريتهم في التمسك بدعوة السلطان وفيهم رجال صدق من قريش ومواليهم من العرب والبرابرة وغيرهم منهم من قريش ابن الأشعث ووليد وحكيم بن هشام بن وثان ، من الأمويين عثمان بن الغمر بن أبي عبدة وحسان بن عامر بن أبي عبدة ووهب بن بسيل ... » (٣٥) ونلاحظ من خلال هذا النص أن ابن حيان أورد اسم عثمان بن الغمر بن أبي عبدة بين أسماء موالي الأمويين الذين استمسكوا بالطاعة للحكومة المركزية . ونرجح أن والد عثمان من بنى أبي عبدة المذكور هنا هو الغمر بالغين وليس العين كما ورد في نص ابن حيان وأن اختفاء النقطة من فوق العين في النص إنما حدث نتيجة خطأ في القراءة أو النسخ والطباعة وذلك لتوازم الفترة الزمنية التي عاش فيها عثمان هذا (أواخر القرن الثالث الهجري) وكونه ابنا للغمر وحفيدا ليحيى بن عبد الغافر بن أبي عبدة .

كذلك نستنتج من نص ابن حيان هذا حقيقة هامة ، وهي استمرار بقاء فرع كبير من بنى أبي عبدة في اشبيلية فقبيل دخول عبد الرحمن بن معاوية الى الاندلس كان أبو عبدة حسان بن مالك مقيما بها ، كما سبق أن أشرنا ثم تولى ادارتها في عهد عبد الرحمن الداخل هي ومنطقة الغرب ، وفقا لما أورده كل من ابن الأبار ، والمقرئ .

ولم يكن عثمان بن الغمر بن أبي عبدة وحده الذي كان مقيما باشبيلية فقد أورد ابن حيان اسما آخرًا لأحد أفراد هذه الأسرة شارك عثمان في الإقامة بها وقت انبعاث الفتنة سنة ٢٧٦ هـ وهو حسان بن عامر بن أبي عبدة .

وقد يتبادر الى الذهن أن عثمان بن الغمر بن أبي عبدة هو نفسه عثمان بن أبي عبدة القرشي المذكور بين شهود صلح تدمير على حد قول الضبي (٣٦) ، ولكنهما في حقيقة الأمر شخصان مختلفان تماما فعثمان المذكور في صلح تدمير قد أورد العذري اسمه على أنه عثمان بن عبيدة القرشي (٣٧) وليس عثمان بن

(٣٥) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الأمير عبد الله ، ص ٩١ .

(٣٦) الضبي ، بغية المقتبس ، ص ٤٠٠ ترجمة ١٠٩٢ .

(٣٧) العذري ، ترصيع الأخبار وتنويع الآثار ، والبستان في غرائب البلدان والمسالك الى الممالك ، تحقيق د. عبد العزيز الأهواني ، مدريد ، ١٩٦٥ ، ص ٥ .

أبى عبدة كما ذكر الضبى ، وكان عثمان بن عبدة هذا من وجوه أصحاب موسى بن نصير الذين شاهدوا معه فتح الاندلس ، واسمه ثابت في كتاب الصلح الذى كتبه عبد العزيز بن موسى سنة ٩٤ هـ لتدمير بن عبدوش . وهو يبتعد بذلك كثيرا عن عصر عثمان بن الغمر بن أبى عبدة الذى عاش في أواخر القرن الثالث الهجرى .

أما محمد بن الغمر فقد تألق اسمه بسبب شهرة أحد ابنائه وهو أبو عثمان عبيد الله بن محمد بن الغمر بن أبى عبدة (٣٨) الذى تصرف للأمير عبد الله فى الكور وحجابه الأولاد ، والمدينة ، والخيول ، والقيادة ثم فى الكتابة الخاصة والوزارة (٣٩) ، وكان على براعته فى الآداب وعلوم البلاغة ، قائدا عسكريا قديرا أثبت جدارة فى ساحات القتال وله فتوح جمة أحرز فيها انتصارات عدة ضد المارقين والمنتزعين على الحكومة المركزية فى قرطبة ، من ذلك دوره سنة ٢٧٥ هـ فى مواجهة عبد الله بن خنجر الثائر على الأمير عبد الله بحصن جريشة من جيان ، وكان عبيد الله آنذاك عاملا على جيان (٤٠) ، وبإسار بالخروج على رأس قواته لمواجهة ابن خنجر ، وأحكم الحصار على الحصن وظل يشدد عليه الحصار الى أن وصله كتاب الأمير عبد الله يأمره فيه بالقبول عنه الى حصن أرجونة ، فلما فك عبيد الله بن أبى عبدة الحصار عن ابن خنجر ، طمع فيه هذا الثائر فحشد عليه كل الثوار من جهة البيرة وتدمير واعترضوا طريقه بجبل افركلس وهناك دارت معركة عنيفة تغلب فيها عبيد الله بن محمد بن أبى عبدة على ابن خنجر وأصحابه وقتل منهم خمسة وسبعين رجلا واعتصمت فلولهم بجبال المنطقة (٤١) .

وكان لأبى عثمان عبيد الله كذلك دور كبير فى الانتصار الذى أحرزته جيوش الامارة فى المعركة الحاسمة التى دارت بين الأمير عبد الله وبين عمر بن حفصون عند ببشتر فكافأه الأمير عبد الله بتقليده الوزارة ، ويعبر ابن حيان عن ذلك بقوله «وكان لأبى عثمان عبيد الله بن محمد بن الغمر بن أبى عبدة فى اليوم الذى وقعت فيه الحرب بين الأمير عبد الله وبين المارق عمر بن حفصون عندما

(٣٨) ابن حيان . المقتبس . قطعة من عهد الأمير عبد الله ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ١٢٥ - ابن الأبار . الحلة السيرة . ج ١ ، ص ١٤٦ .

(٣٩) ابن الأبار . المصدر السابق ، ج ١ ، ص ١٤٦ .

(٤٠) أخطأ ابن حيان عندما ذكر اسم عبيد الله بن محمد بن أبى عبدة للمرة الاولى فى هذا النص . فقد ذكره على أنه «عبيد الله محمد عامل جيان» ولكنه استدرك هذا الخطأ فى آخر هذا النص فذكر اسمه على أنه «عبيد الله بن أبى عبدة» فيكون ابن حيان بذلك قد نسى وضع كلمة «ابن» فى العبارة الاولى بين اسمى «عبيد الله» و «محمد» فتكون صحتها (عبيد الله بن محمد عامل جيان) (ابن حيان . المقتبس . قطعة من عهد الأمير عبد الله ، ص ٧٣) .

(٤١) لمزيد من التفاصيل راجع ابن حيان ، قطعة من عهد الأمير عبد الله . ص ٧٤ .

أخذ عليه المضيق عند منصرفه عنه عند ببشتر قاعدته مقام محمود وغناء عظيم فاق فيه جميع أهل العسكر نظر الله الأمير عبد الله ولم يغيب عنه فقدومه خطة الوزارة يومه ذلك وازدادت منزلته فنال بذلك النروة» (٤٢) .

ويؤكد ابن عذارى ما ذكره ابن حيان فقد أورد خبراً مفاده أن الأمير عبد الله عهد بقيادة الصوائف لعدد من أفراد أسرة «أبى عبدة» أبرزهم عبید الله بن محمد بن أبى عبدة . ومسلمة بن علي بن أبى عبدة ، وعبد الرحمن بن حمدون ابن أبى عبدة ، كما أكد علي أن عبید الله تقلد الكتابة للأمير بالاضافة الى القيادة (٤٣) ، وحدث أنه اعتل وهو يتولى الكتابة (٤٤) وفي ذلك يقول العتبي الشاعر (٤٥) :

لأينع العى مذ أصبحت مرتديا
ثوب السقام وجفت زهرة الكلم
واستوحش الطرس من أنس البديع اذا
نشبت فيه وطالت عجمة القلم (٤٦)

كذلك كان له دور كبير في تهدئة أحداث الفتنة التي انبعثت باشبيلية زمن الامير عبد الله واعتزم عبید الله أداء فريضة الحج وعند عودته الى قرطبة زهد في المناصب والسلطة وأخلد الى الخمول ولزم داره الى أن توفاه الله سنة ٢٩٦ هـ آخر أيام الأمير عبد الله ، وكان عبید الله بن أبى عبدة شاعرا مجيدا ومن أشعاره :

صدود ليس يبلغه عقاب	وعتب ليس يثنيه عتاب
وابعاد - بلا ذنب - طويل	واعراض وهجر واجتناب
فلا سهر يطيب ولا رقاد	ولا طعم يسوغ ولا شراب
فجسمى ناحل والجفن منى	قريح والفؤاد له اضطراب
وموت عاجل أحلى وأشهى	الى من أن يطاولنى العذاب (٤٧)

- (٤٢) المصدر السابق ، ص ١٢٥ . ولزید من التفاصيل عن جهوده في القضاء على ابن حفصون ارجع الى نفس المصدر ، ص ١٢٣ ، ١٢٤ ، ١٢٥ .
- (٤٣) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٥٢ .
- (٤٤) ابن الأبار ، السيرة ، ج ١ ، ص ١٤٧ .
- (٤٥) هو محمد بن عبد العزيز العتبي ، وكان من نبهاء شعراء دولة الامير محمد (لزياد من التفاصيل ارجع الى ابن سعيد ، المغرب في حل المغرب ، تحقيق د. شوقي ضيف ، ج ١ ، ص ١٣٤ .
- (٤٦) ابن الأبار ، الحلة ، ج ١ ، ص ١٤٧ .
- (٤٧) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٩٧ ، ص ١٤٧ وارجع كذلك الى ابن عذارى ، البيان ج ٢ ، ص ١٤٥ .

وكان أبو عثمان عبيد الله قد أنجب عددا من الأبناء ، منهم ثلاثة أبناء وردت
أسمائهم في المصادر العربية هم عثمان ومحمد وجهور .

أما عثمان فقد ولاه الخليفة عبد الرحمن الناصر طرطوشة وثغرها سنة
٣١٧ هـ (٤٨) وأما محمد فكان أسن من أخيه جهور وإن كان جهور أشهر
منه . وقد تصرف محمد هذا في الكور والقيادة ، كما كان شاعرا بارزا أنشد له
الحميدى يخاطب أبا عمر ابن عبد ربه :

أعدها في تصايبها خداعا فقد فضت خواتمها نزاعا
قلوب يستخف بها التصابي اذا أسكنتها طارت شعاعا
فأجابه :

حقيق أن يصاخ لك استماعا وإن يعصى العذول وأن تطاعا
متى تكشف قناعك للتصابي فقد ناديت من كشف القناعا (٤٩)

وفيما يتعلق بالابن الثالث جهور بن عبيد الله فقد تولى نفس المناصب التي
كان يتولاها أبوه عبيد الله للأمير عبد الله في أواخر عهده (٥٠) ، كما سجل له
الخليفة الناصر في ربيع الأول من سنة ٣١٨ هـ على كورة اشبيلية (٥١) .

وكان قد تولى اشبيلية في سنة ٣١٨ هـ ثم عزل عنها وتولى في سنة ٣٢١ هـ
كورة شذونة بدلا من أمية بن اسحاق القرشى (٥٢) ، ثم عزله الناصر عنها في
سنة ٣٢٢ هـ ووليها مكانه أحمد بن أبي العاص (٥٣) ، وعاد ليتولى كورة اشبيلية
من جديد في سنة ٣٢٣ هـ (٥٤) .

ويشير ابن حيان في سياق عن أحداث سنة ٣٢٤ هـ الى أنه في هذه السنة عزل
جهور بن عبيد عن كورة اشبيلية وتولاها ولده محمد بن جهور بن عبيد الله (٥٥) .
وكان جهور من بين من شهدوا على الأمان الذي أعلنه الناصر للثائر محمد بن
هاشم التجيبى سنة ٣٢٥ هـ (٥٦) ، كما لعب جهور دورا هاما في إعادة هذا الثائر

(٤٨) E. Lévi-Provençal y García Gómez, Madrid, 1950, p. 83. Una crónica anóni-
ma de Abd Al-Rahman III Al-Nasir.

(٤٩) ابن الأبار ، الحلة السيرة ، ج ١ ، ص ٢٥٢ .

(٥٠) المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٢٤٧ .

(٥١) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاليتا ، ص ٢٨٤ ، ٢٨٥ .

(٥٢) ابن حيان ، المقتبس ، المصدر السابق ، ص ٢٢٠ .

(٥٣) نفسه ، ص ٣٥٥ .

(٥٤) نفسه ، ص ٣٧٦ .

(٥٥) نفسه ، ص ٣٩١ .

(٥٦) نفسه ، ص ٤٠٨ .

الى الطاعة والخضوع للحكومة المركزية بقرطبة ، فقد كان محمد بن هاشم يأمن لجهور لما عرف عنه من صدق وأمانة ، وكان على حد قول ابن حيان «آخر من تردد اليه من رجال السلطان وكان يثق بصدقه والصدق عنه فسكنت بجهور نفرتة وأصبحت مقادته واطمأنت روعته فأصغت الى الانابة ولان بالتوبة فقبل السلطان انابته وبذل له الأمان ... » (٥٧) .

وكان الخليفة الناصر قد بعث السفراء سفيرا تلو الآخر الى محمد بن هاشم التجيبي أثناء ثورته بسرقسطة ليعرضوا عليه الأمان حقنا للدماء وكان جهور آخر هؤلاء السفراء ، وقد استنتجنا من النص أنه نجح تماما في مهمته هذه وعاد بموافقة هاشم على بذل طاعته للخليفة الناصر (٥٨) .

ويبدو أن نجاح جهور بن عبيد الله في مهمته الدبلوماسية تلك ، قد عززت من مكانته في نفس الخليفة الناصر ، اذ أننا نطالع في أخبار سنة ٣٢٦ هـ نبأ وفاة أحد الوزراء وهو سعيد بن المنذر القرشي المرواني ، فبادر الناصر بقتصيب جهور بن عبيد الله بن محمد أبي عبدة مكانه في الوزارة كما ولاه خطة المدينة في شهر ربيع الأول من نفس السنة (٥٩) .

واستمر جهور بن عبيد الله يؤدي عمله وزيرا مدة عامين فقد أورد ابن حيان اسمه بين وزراء الخليفة الناصر العشرة في أخبار سنة ٥٢٨ هـ (٦٠) ثم حدث أن أصدر الناصر أمره في سنة ٣٢٩ هـ بعزل جميع وزرائه بغتة لأمر أنكره عليهم صرفهم به جميعا الا قليلا منهم ، وكان جهور بن عبيد الله من بين الذين عزلهم من منصب الوزارة ، وان كان صرفه عنها هو وعبد الرحمن بن عبد الله الزجالي قد تأخر بعض الوقت الى غرة ذي القعدة من هذه السنة (٦١) ثم عاد الناصر فأعاد بعضهم الى الوزارة سنة ٣٣٠ هـ ، وكان جهور من بين الذين أعيدوا الى الوزارة في هذا العام (٦٢) .

ونعتقد أن جهور استمر وزيرا للخليفة الناصر حتى سنة ٣٤٤ هـ فقد أورد ابن عذارى خبرا هاما في أحداث سنة ٣٤٤ هـ أشار فيه الى أن الناصر ثقف أمور الخدمة السلطانية وقام بتوزيعها بين وزرائه فقلد جهور بن أبي عبدة الذي وصفه ابن عذارى «بالموزير» النظر في كتب جميع أهل الخدمة (٦٣) .

(٥٧) نفسه ، ص ٤١٣ .

(٥٨) نفسه ، ص ٤٠٤ .

(٥٩) نفسه ، ص ٤٢٩ .

(٦٠) نفسه ، ص ٤٦١ .

(٦١) نفسه ، ص ٤٧٠ .

(٦٢) نفسه ، ص ٤٨٧ .

(٦٣) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٢٢٠ .

وكان لجهور بن عبيد الله بن أبي عبدة عدد من الأبناء أشهرهم أبو الوليد محمد (٦٤) الذي تقلد هو الآخر منصب الوزارة (٦٥) وكان من أهل الأدب والشعر (٦٦) ، ذكره أبو محمد بن حزم ومن أشعاره :

أبلغت في حبل أسماعي فصرت لا أضفى الى الداعى
من صمم أورثنيه الأسى وحرقه تشعل أوجاعى
كلفتنى الصبر وأنى به وكيف بالصبر لمرتاع (٦٧)

وحظى أبو الوليد محمد عند الحكم المستنصر الذى ولاه في سنة ٣٥١ هـ على شرطة المدينة بقرطبة بدلا من عبد الله بن بدر ، وأنفذ له الحكم سجلا بذلك بخط يده (٦٨) . وأنجب أبو الوليد محمد ابنا هو أبو الحزم جهور مؤسس دولة الجهاورة في قرطبة في عصر دويلات الطوائف ، ومنذ ظهور أبي الحزم جهور على مسرح الأحداث السياسية في قرطبة تحول اسم هذه الأسرة من آل «بنى عبدة» الى «بنى جهور» ، والحديث عن أبي الحزم جهور وأسرته يخرج عن دائرة البحث باعتباره من الموضوعات التى تناولها كثير من الباحثين بالدراسة (٦٩) .

ثانيا : حسن بن عبد الغافر بن أبي عبدة وذريته :

ذكرنا فيما سبق أن حسن بن عبد الغافر كان طبقا لما أورده ابن حيان وزيرا للأمير عبد الرحمن الأوسط (٧٠) . وقد أفاض ابن حيان في الحديث عن شخصية ولده الحاجب عيسى بن الحسن بن أبي عبدة الذى تولى الحجابة للأمير محمد بعد حاجبه عيسى بن شهيد (٧١) فقد وصفه ابن حيان بحسن الخلق والتصرف في أمور الدولة وكانت كلها تجرى على غاية التصحيح والاستقامة كما كان حكيما في اصدار آرائه التى وسمت بالاصابة ، ويصفه ابن حيان أيضا بسرعة البديهة فأنذا وقع في أمر غير موفق أحسن الخروج منه بالحيلة ، مما أثار عليه حسد

(٦٤) عن محمد بن جهور ارجع الى الضبى ، بغية الملتمس ، ص ٥٤ ، ترجمة ٧٦ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٢٣٥ .
(٦٥) الضبى ، بغية الملتمس ، ص ٥٤ ، ترجمة ٧٦ .
(٦٦) المصدر السابق ، ص ٥٤ .
(٦٧) نفسه ، ص ٥٤ .
(٦٨) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٣٣٥ .
(٦٩) من أهم هذه المؤلفات كتاب الدكتور خالد الصوفى ، جمهورية بنى جهور ، دمشق ، ١٩٥٩ . ومن الجدير بالذكر أن هذا الكتاب تناول تاريخ هذه الأسرة منذ عهد أبي الحزم جهور دون أن يتعرض الى تفاصيل تاريخ وأولية هذه الأسرة منذ بداية عصر الدولة الأموية .
(٧٠) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. محمود على مكى ، ص ٢٨ ، ٢٩ .
(٧١) المصدر السابق ، ص ١٥٢ .

كبار الشخصيات في المجتمع وكبار الوزراء (٧٢) أمثال هاشم بن عبد العزيز ،
وتمام ابن عامر بن تمام ومحمد بن موسى وغيرهم من المقربين من الأمير محمد .
وكان يغلب على الحاجب عيسى بن الحسن بن أبي عبدة رغم ذكائه وسرعة
بديته ، نوع من حسن النية عبر عنها ابن حيان بغفلة السلامة (٧٣) مما شجع
حسادته ومنافسيه لا سيما الوزير هاشم بن عبد العزيز على توريطه في أمر دفعوه
لكى يكون أول متكلم فيه أمام الأمير محمد بعد أن وعدوه في الظاهر بنصرتهم له
فيما يذهب اليه من رأى بينما يضمرون في الواقع خذلانه مستهدفين اسقاط مكانته
أمام الأمير . فلما بدأ الحاجب عيسى في الحديث عن ذلك الأمر بادروا بنقده
ناكثين بذلك وعودهم بتأييده وأخذوا يسفهون رأيه ويهزأون منه لاجراجه أمام
الأمير ففطن الحاجب عيسى الى ما يهدفون اليه ، وطلب من الأمير أن ينفرد به .
فلما فعل حدث الأمير في أمر آخر لا علاقة له بما اتفق مع الوزراء على إثارتهم من
قبل . وكان الأمر الذى ناقش فيه الأمير محمد بعد أن هداه الله الى فتحه وساقه
اليه حضور بديته وسرعة تفكيره للخروج من ورطته متعلقا بمصلحة من
مصالح البناء وشراء كميات من الأخشاب ، فشكره الأمير محمد على تذكيره
بذلك واثنى على اهتمامه وبغيرته على مصالح الامارة وصدق نصيحته (٧٤) . ولم
يكف الوزير هاشم بن عبد العزيز عن الكيد للحاجب عيسى بن الحسن بن أبي
عبدة والتأمر عليه ، ومما يؤكد ذلك القصة التى أوردها ابن حيان في سياق
حديثه عن القائد عبد الحميد بن عبد الواحد بن مغيث ، فقد رأى الأمير محمد أن
يوليه الغرب كله لكفايته وشجاعته في ميادين القتال ، فجمع له قلمرية وباجة ،
وأمر الأمير محمد بأن يعقد سجله وكلف الحاجب عيسى بإبلاغه بمكان ولايته ،
ولكن عيسى نسي المكان فسأل وزيره هاشم ابن عبد العزيز ليذكره ، فضله
هاشم سعيا منه في احراجه فقال له باغة . ولما كانت باغة (التى تقترب في نطقها
من باجة الموضع الأصلي المناط بعبد الحميد بن مغيث قيادته) بلدة صغيرة من
أعمال غرناطة ، قليلة الشأن والخطر ، عديمة الأهمية ، فقد شار عبد الحميد بن
مغيث وتنمر عندما أخبره عيسى بن أبي عبدة خطأ نبأ توليه قيادتها ورد عليه
بما يفيد أن غلامه يرفض أن يتولاها وأن في ولايته لها تقليل من قدره وبادر القائد
عبد الحميد بكتابة احتجاج للأمير محمد ، الذى أغرق في الضحك عند قراءته له
وأرسل اليه قائلاً أنه يعلم بالقصة وبمن خدعه وأوصى له بولاية الغرب (٧٥) .

(٧٢) نفسه ، ص ١٥٢ .

(٧٣) نفسه ، ص ١٥٢ .

(٧٤) نفسه ، ص ١٥٣ .

(٧٥) نفسه ، ص ١٥٤ ، ١٥٥ .

ويعلل ابن حيان سبب انحراف هاشم عن عيسى بن أبى عبدة وكراهيته له رغم فضله وحسن سيرته بصداقة عيسى بن أبى عبدة لخالد بن عبد الله عم الوزير هاشم ، فقد كان بين خالد بن عبد الله وهاشم ابن أخيه ، خلاف وعداوة ، وكان عيسى يقول لهاشم اذا انبسط عليه : وقر يا صبي فيقول له هاشم : «رب صبي ارسخ عقلا من هرم» (٧٦) .

وكان عيسى من القادة العظام ليس في مجال الحروب البرية فحسب بل وفي المعارك البحرية أيضا ففي عام ٢٤٥ هـ ، اغار النورمان على ساحل الغرب من أرض الأندلس في اثني وستين مركبا (٧٧) وكان هذا هو خروجهم الثاني (٧٨) الى شبه الجزيرة الايبيرية فوجدوا البحر محروسا ومراكب المسلمين معدة ، فتقدم مركبان من مراكب النورمان نحو الساحل الشمالى الغربى من ساحل الأندلس فطاردهما بعض سفن الأسطول الأندلسى وتمكنت من أسر المركبين في بعض كور باجة وغنمت ما كان فيهما من ذهب وقضة ، ومرت سائر مراكب المجوس في الريف حتى انتهت الى مصب نهر اشبيلية في البحر (٧٩) ، فبادر الامير محمد باخراج الجيش الى الغرب وأمر باستنفار الناس الى العدو الطارق فنفر الناس من كل أوب ، وتولى الحاجب عيسى بن الحسن بن أبى عبدة قيادة جيش الامارة الرسمى وكذلك جيوش المطوعة (٨٠) . وقد فصل كل من ابن حيان وابن عذارى تفاصيل الغارة النورمانية فذكر أن النورمان تقدموا حتى احتلوا الجزيرة الخضراء واستباحوا أهلها وأحرقوا مسجدها الجامع ، ووصلوا حتى ريف الأندلس الشرقى وسواحل تسمير ثم انتهوا الى حصن أوريولة وتقدموا الى افرنجة حيث أمضوا فصل الشتاء وأصابوا الذرارى والأموال وتغلبوا على احدى المدن التى نسبت اليهم ثم انصرفوا الى ريف بحر الأندلس ، فلقيتهم المراكب التى كان قد أعدها لهم قرقاشيش بن شكوح وخشخاش ، وواجهوهم بالنفط وأصناف العدة البحرية ، وفي هذه المعركة استشهد خشخاش ، ومضت بقية سفن النورمان منسحبة نحو الشمال حتى ادركت أسوار بنبلونة وأغارت على البشكنس .

ونلاحظ هنا أن المصادر التى تحدثت عن المعركة التى دارت بين جيوش الامارة والمتطوعين بقيادة عيسى بن أبى عبدة الحاجب وبين المجوس ٢٤٥ هـ ،

(٧٦) نفسه ، ص ١٥٥ .

(٧٧) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٩٦ .

(٧٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٢١٨ .

(٧٩) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٩٦ .

(٨٠) العذرى ، ص ١١٨ ، ١١٩ - ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣٠٨ - ابن

عذارى ، ج ٢٢ ، ص ٩٦ .

لم تشر الى قيادة عيسى بن أبى عبدة للأسطول ، وانما اكتفت بالاشارة الى دوره فى قيادة الجيوش المنظمة والمتطوعة ، وركزت الأنظار على الدور الذى قام به كل من خشخاش وقرقاشيش بن شكوح فى المقاومة البحرية .

ولكن ابن حيان انفرد فى أخبار سنة ٢٤٧ هـ عند عرضه لأحداث الهجوم الذى شنّه النورمان على الاندلس (٨١) بذكر خبر مفاده أن الحاجب عيسى بن الحسن زاد يمن معه فى الأسطول وعلى رأسهم خشخاش وابن شكوح عن اشبيلية (٨٢) وفى ذلك ما يؤكد بأن عيسى بن أبى عبدة الحاجب تولى قيادة الاسطول بالإضافة الى قيادته للجيش والمطوعة .

ويذكر ابن حيان فى أخبار سنة ٢٥١ هـ أن الامير محمد أرسل ولده المنذر على رأس الصائفة الى ألبية والقلاع وقد تولى قيادتها عيسى بن الحسن بن أبى عبدة الحاجب (٨٣) فأوغل فى أرض العدو وخرب وانتسف وجال ودمر ، وفى موضع ذكره ابن حيان بفج المركيز (٨٤) اشتبكت قواته بقوات أمير الجلالقة ودارت معركة ضارية انهزم فيها الجلالقة وقتل منهم وأسر أعداد عظيمة (٨٥).

(٨١) راجع تعليق د. محمود على مكى على الهجوم الذى قام به النورمان على الاندلس سنة ٢٤٧ هـ فى ص ٦٠٣ حاشية رقم ٥١٠ .

(٨٢) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣١٢ .

ويرى د. مكى أن الأحداث قد اختلطت لدى ابن حيان ، فقد أورد فى أخبار وتفاصيل هذا الهجوم الجديد سنة ٢٤٧ هـ نفس تفاصيل هجوم النورمان سنة ٢٤٥ هـ خاصة حادثة استنهاد خشخاش

(٨٣) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣١٩ .

(٨٤) يرى د. محمود على مكى أنه تحريف للفظ «المركيز» وكان فرانسكو كوديرا قد حقق هذا الموضع على أنه هو نفسه الموضع المعروف اليوم باسم Foz de le Malcuera أو Hoz de la Morcuera وهو مضبة تخرقها سلسلة من الجبال اتى تشققها وديان عميقة الى الجنوب الغربى من بلدة ميراندا وادى ابره Miranda de Ebro الواقعة على بعد نحو ١٣٠ كلم غربى بنبلونة (لمزيد من التفاصيل عن هذا الموقع راجع تعليق د. محمود على مكى ، فى تحقيقه لمقتبس ابن حيان ، ص ٦٠٥ ، ٦٠٦ حاشية رقم ٥١٩) .

(٨٥) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ٣١٩ .

وقد أورد ابن الأثير أخبار هذه الصائفة ضمن أحداث سنة ٢٥١ هـ ، وإن كان لم ينص على اسم القائد عيسى الحاجب ، وذكر أن ملك الفرنج كان لذريق وسمى موضع المعركة بفج المركيز وذكر أن أعداد القتلى بلغت ٢٤٩٢ قتيلًا (ابن الأثير : الكامل فى التاريخ ، بيروت ، ١٩٦٥ ، ج ٧ ، ص ١٦٢) أما ابن عذارى فقد أورد خبر هذه الغزوة فى أخبار سنة ٢٥١ هـ واسماها بهزيمة المركيز أيضا شأنه فى ذلك شأن ابن حيان ، ولكنه اختلف معه فى بعض التفاصيل حيث ذكر أن الامير محمد قد أنفذ ابنه عبد الرحمن على رأس هذه الصائفة وأن عبد الملك بن العباس القرشى كان القائد الذى تولى قيادة الجيوش ، وليس عيسى بن الحسن بن أبى عبدة كما ذكر أن أمير النصراني كان رذريق صاحب القلاع عند ابن عذارى وأن عدد القتلى بلغ ٢٤٧٢ رأسًا (لمزيد من التفاصيل راجع ابن عذارى ، ابييان ، ج ٢ ، ص ٩٨ ، ٩٩) . ونحن نميل الى الأخذ برأى ابن حيان (ت سنة ٤٢٢ هـ) لقربه من زمن وقوع الأحداث بخلاف ابن عذارى الذى يعد مصدرا متأخرا من جهة ولاشتراك ابن الأثير مع ابن حيان ، فى ذكر غالبية تفاصيل هذه الصائفة من جهة أخرى .

ويبرز اسم محمد بن بين أبناء عيسى ، وتشير المصادر العربية لاثنتين من أبناء محمد بن عيسى الحاجب هما عيسى (٨٦) وأبو العباس أحمد (٨٧) اللذين تقلدا منصب القيادة العسكرية في عصرى الامارة والخلافة .

أما عيسى بن محمد بن أبى عبدة ، فقد أورد ابن حيان ذكره في أخبار سنه ٣٣٠ هـ ، بمناسبة صدور أمر الناصر بتقليده على كورة لبلة بدلا من عمر بن أحمد (٨٨) . وأما أبو العباس أحمد بن محمد بن عيسى بن الحسن بن أبى عبدة (٨٩) فقد ولى الكتابة للأمير عبد الله الى جانب أبى عثمان عبيد الله بن محمد بن الغمر بن أبى عبدة (٩٠) ، كما ولاه الامير عبد الله الوزارة والقيادة العليا (٩١) . ويذكر ابن القوطية أن أبا العباس أحمد تولى القيادة بعد وفاة القائد عبد الملك بن عبد الله بن أمية بن يزيد وكان قبل ذلك وزيرا وصاحباً للمدينة (٩٢) .

ويعد أبو العباس أحمد من أعظم القادة العسكريين الذين انجبتهم الاندلس فقد اضطلع بالعبء الأكبر في محاربة الثوار والمنتزعين على قرطبة طوال عهد

(٨٦) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٤٨٩ .

(٨٧) ابن القوطية ، تاريخ افتتاح الاندلس ، ص ١٠٤ - ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ٢١ ، وتحقيق د. مكى ، ص ٢١٧ ، ص ٦٩ ، ١٦٩ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٥٢ .

(٨٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٤٨٩ .

وقد يتبادر الى الذهن أن عيسى بن محمد بن أبى عبدة هذا الذى أشار اليه ابن حيان في أخبار سنة ٣٣٠ هـ كان ابنا لمحمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر بن أبى عبدة أى من الفرع الاول لهذه الاسرة ، ولكننا بالنظر الى العام الذى ورد فيه اسمه وهو سنة ٣٣٠ هـ نعتبره معاصرا للخليفة الناصر . بينما كان كل من محمد بن الغمر بن أبى عبدة وولده أبى عثمان عبيد الله وهو من المفترض أن يكون اخا لعيسى هذا . معاصرا للأمير عبد الله مما يجعلنا نرجح أن عيسى بن محمد بن أبى عبدة الوارد ذكره في المتن هو ابن لمحمد بن عيسى بن الحسن بن عبد الغافر ، وليس ابنا لمحمد بن الغمر بن يحيى بن عبد الغافر .

(٨٩) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى (قطعة من عهد الامير عبد الله) ص ٢١ . محمود على مكى في تحقيقه لمقتبس ابن حيان ، ص ٥٥٥ حاشية ٣٧٤ .

(٩٠) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٥٢ - ابن الأبار ، الحلة السيرة ، ج ١ ، ص ١٤٦ . (٩١) ابن القوطية ، ص ١٠٤ - ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٧ والمقتبس تحقيق شالميتا ، ص ٢١٧ والمقتبس تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ٦٩ ، ١٦٨ - ابن عذارى ، البيان ، ج ١ ، ص ١٥٢ . ويذكر ابن حيان أنه عندما توفى الامير عبد الله كان له أربعة وزراء فحسب هم العباس بن عبد العزيز انقرشى المروانى ، أحمد بن محمد بن أبى عبدة ، والقائد محمد ابن وليد بن غنيم . وعبد الله بن محمد الزجالى الكاتب (ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ٢١) .

(٩٢) ابن القوطية ، تاريخ افتتاح الاندلس ، ص ١٠٤ .

الامير عبد الله ولولا جهوده الموفقة لكانت دولة بنى أمية فى الاندلس تعرضت للانهيـار خلال هذه الفترة المضطربة من تاريخ الاندلس (٩٣) .

ورغم تولى أبى العباس أحمد عبء القيادة العسكرية زمن الامير عبد الله فقد ظل يجمع بينها وبين الوزارة ، واستمر أبو العباس يجمع بين المنصبين حتى وفاة الامير عبد الله حيث يؤكد ابن حيان أنه عند وفاة هذا الامير كان له أربعة وزراء فحسب هم العباس بن عبد العزيز القرشى المروانى وأحمد بن محمد بن أبى عبدة ، ومحمد بن وليد بن غنيم وعبد الله بن محمد الزجاجى الكاتب (٩٤) . وقد لعب الوزير القائد أبو العباس أحمد دورا كبيرا فى استئزال الثائر خير ابن شاكـر بحاضرة جيان وفى ذلك يذكر ابن حيان أنه فى سنة ٢٧٧ هـ «غزا القائد أحمد بن محمد بن أبى عبدة الى حاضرة جيان وبها خير بن شاكـر على الخلاف فحاصره بالحاضرة وقتل جميع أصحابه وبعث برؤوسهم الى قرطبة وأحرق كثيرا من دور الحاضرة وبلغ بحربه لهم وشداته عليهم بساب يعلـس وسلم الله أصحابه على استئصالهم فلم يبق منهم غير الرياحى العريف ...» (٩٥) .

ولعب أبو العباس أحمد بن أبى عبدة الوزير القائد دورا كبيرا فى اخضاع كل من ابن هذيل وحريز بن هابل وديسم بن اسحاق سنة ٢٨٣ هـ ، ففى هذا العام غزا بالصائفة الامير هشام بن الامير عبد الرحمن الأوسط وكانت الحملة بقيادة أبى العباس أحمد بن أبى عبدة ، وسميت هذه الغزوة بغزوة تدمير ، فقد خرجا من قرطبة على رأس جيش الامارة عقب ربيع الأول من هذه السنة ونزلوا على حصن قامرة من أعمال رية على وادى بلون ، ثم تابعوا السير الى أن نزلوا على قلعة الأشعث وشرعوا فى افساد زرع ابن هذيل وأقاموا على هذه القلعة أياما ، ثم خرج القائد أحمد بن محمد بن أبى عبدة بالعلاقة لافساد الزروع وانتساف الأشجار فاضطر ابن هذيل الى الخروج من قلعته واشتبكت قواته مع قوات أحمد ابن أبى عبدة فى معركة حامية استمرت من الصباح حتى وقت صلاة الظهر وقد

(٩٣) اخبار مجموعة ، مجرىط ، ١٨٦٧ ص ١٥١ ، حسين مؤنس فى تحقيقه لنحلة السيرة لابن الأبار ، ص ١٢١ ، حاشية (٣) محمود على مكى فى تحقيقه للمقتبس ، ص ٥٥٥ حاشية (٢٧٤) .
(٩٤) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ٢١ .
(٩٥) المصدر السابق ص ١١٥ . ويذكر ابن حيان أن عمر بن حفصون تمكن من الغدر بخير بن شاكـر ، فقد أرسـ اليه ابن حفصون أحد أتباعه ويدعى «الريول» متصادرا بإمداد، ودعمه ولكنه كان يبطن قتله وبالفعل قتل الريول خير بن شاكـر عندما خرج لاستقباله وأرسل رأسه ر ابن حفصون . وكان ابن حفصون يهدف بذلك الى أمرين الاول التقرب الى الامير عبد الله لايهامه بطاعته والثانى السيطرة على حاضرة جيان . وقد توجه ابن حفصون بالفعل الى حاضرة جيان واستولى عليها واغرم أهلها أموالا طائلة (لمزيد من التفاصيل راجع المصدر السابق ص ١١٥ وما يليها) .

حسم المعركة موقف ابن هذيل نفسه الذى أرسل رسوله يطلب الأمان ويشترط أن يكون والده هو الذى يأخذ له أمانه فأجيب الى طلبه وتم صلحه على ما رسمه ونزل والده الى الأمير هشام فتوثق لابنه وأرسل الى قرطبة ضمن الرهائن (٩٦) .

ويذكر ابن حيان أن جيش الامارة واصل تقدمه لمواجهة الثائر حريز بن هابل فى بختوية ، وشرع فى تدمير المزارع وانتسافها طوال مسيرته ثم واصل زحفه حتى أشرف على الوصول الى بياسة التى كانت تابعة للحكومة المركزية ، فأقامت بها قوات الامارة مدة ثلاثة أيام رحلوا بعدها الى بلدة تشكر التى كانت قد خلت تماما من سكانها فأمر الأمير هشام باحراقها هى وحصنين آخرين بجوارها .

واتفق أن هطلت الامطار الغزيرة واجتاحت المنطقة موجة عاتية من البرد القارس واستمر هطول الامطار أياما ، ولكن ذلك لم يفت فى عضد قوات الامارة فلم تلبث أن حطت على حصن بختوية وفيه حريز بن هابل ، فاضطر الى الخروج عن حصنه مع قوة من عساكره واشتبك مع جيش الامارة فى معركة عنيفة انتهت بهزيمة حريز فلما أيقن بالهزيمة لاذ بالأمان وأرسل ولده رهينة وضمن الفين وخمس مائة دينار وثمن خيل الجند المعقورة للامارة فى حربه ، فأجيب الى التماسه وتم عقد الصلح بين الجانبين وكتب له الأمان . ثم تابعت الحملة سيرها حتى وصل جيش الامارة الى حصون البراجلة وحط عسكر قرطبة بطرش منها وأثناء ذلك عصفت بهم ريح عاتية صاحبها مطر شديد ورعد وبرق مفزع ، وبعد أربعة أيام ازدادت العاصفة عنفا واتفق ذلك يوم الاحتفال بعيد العنصرة ولكنها لم تعق الحملة عن متابعة مسيرتها فقد مضت الجيوش الى حصن اللقون وقاتلت حاميته وتمكنت من التغلب عليها والاستيلاء على الحصن فأصابته خيلا ومتاعا وطعاما وفيرا ، ثم أمر القائد أحمد بن أبى عبدة باخراج اتباع ابن هذيل من الحصن وأبدلهم بالعرب والبربر ثم جدد عمارة الحصن . ولما فرغ من كل هذه المهام أمر قواته بالسير الى حصن ونجة من حصون وادى آش وهناك أقامت أياما ، ثم رحلت الى حصن رغشانة من تاجلة وركب القائد أحمد بن أبى عبدة لمتارلته مع صلاة الظهر . فلما توجه اليه لم يجد فيه ما يستحق عناء القتال فلم يقاتل أهله ، ثم تابع الجيش زحفه الى بسطة ومنها الى بلش وقاتل أهلها يومين خرب خلالها العمران ودمر الزروع وقتل عددا كبيرا من أهلها ثم غادرت قواته بلش لمهاجمة بقية حصون ديسم بن اسحق بتدمير وتخريبها وتدمير أسوارها . ويذكر ابن حيان أنه نزل على مائة من حصون هذا الثائر فى

(٩٦) ابن حيان المقتبس . قطعة من عهد الأمير عبد الله ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ١٣٦ .

وادی طادرو ، وكان من أشهرها حصن رقوط الذي ناسب أهله الحرب ، واستمات أصحاب هذا الحصن في الدفاع عنه ، ولكن ذلك لم يجدهم نفعا فلم تلبت جيوش الامارة أن تغلبت على الحصن وأوقعت بحماته هزيمة نكراء وقتل في المعركة عدد كبير من أنجاد أصحاب الحصن اما بضربات سيوف ابن أبي عبدة وجنده أو غرقا في الوادی ، وكان من بين وجوه القتلى ابنا عمر ذي النون الشنتری ، وغاز بن غزوان الطلبری ، ثم نزل الجيش الى مرسية فنزل بها على طادور وتلوم بها عشرة أيام حتى تقاضى مغارم هذه المنطقة ، ثم رحل القائد أحمد بن أبي عبدة الى الثائر ديسم بن اسحق بلورقه LORCA الذي أصر على العصيان فاشتبك جيش بن أبي عبدة مع قوات ديسم في موقعة دارت على مقربة من لورقة وانتهت بهزيمة الثوار وارتداد ديسم بن اسحق الى قرطبة (٩٧) .

ويبدو أن الوزير القائد أبا العباس أحمد بن أبي عبدة الذي كان كما أشار ابن القوطية صاحباً للمدينة قبل توليه قيادة جيوش الامارة ، قد عزل عنها فيما بعد ، استنادا على رواية ابن حيان الذي يشير في أخبار سنة ٢٨٣ هـ بعد حديثه عن أخبار انتصارات هذا القائد على الثوار والمنتزعين والتي تحدثنا عنها فيما سبق الى أن الأمير عبد الله عزل مروان بن عبد الملك بن أمية عن المدينة وولاهها القائد أبا العباس أحمد بن محمد بن أبي عبدة بدلا عنه ونرجح أن اعادته لولاية المدينة كان تقديرا منه لجهوده في اخضاع المتمردين والخارجين على سلطان الحكومة المركزية واعادة الهيبة الى الأمير الأموي (٩٨) .

ولم تقتصر جهود القائد الوزير أبي العباس أحمد بن محمد بن أبي عبدة على منازل ابن هذيل وحريز بن هابل وديسم بن اسحاق سنة ٢٨٣ هـ ، فقد واصل بذل جهوده العسكرية عام ٢٨٤ هـ ، لمنازلة ابن خصيب الثائر في منت ميور ، وخرج على رأس جيوش الامارة في صائفة هذا العام الى لبلة ولقنت وكان يغزو بها الأمير ابان بن الأمير عبد الله (٩٩) .

(٩٧) لمزيد من التفاصيل ، راجع المصدر السابق ، ص ١٣٦ ، ١٣٩ . ويذكر العنزي أن ديسم ابن اسحق كان من فرسان عمر بن حفصون المنتزعي ببشتر ، وقد ثار بلورقة واستولى عليها وقد عثر على معادن الفضة بتدمير فضرب الدراهم على اسمه . فغزاه أحمد بن محمد بن أبي عبدة وحاربه وضايقه فاذعن بالطاعة وادی قطيعا من الجباية وضرب الدراهم عن اسم الأمير عبد الله ، وتوفي بمرسية سنة ٢٩٣ هـ (العنزي ، ص ١١) وارجع كذلك الى ابن عداري . الديان . ٢٠ ص ١٣٥ وما يليها) .

(٩٨) ابن حبان ، المقتبس ، قطعة من عهد الأمير عبد الله ، ص ١٤٢ .
(٩٩) كانت هذه الصائفة أولى غزوات الأمير ابان ولكنها كانت فاتحة التعاون العسكري بين ابان بن الأمير عبد الله وبين الوزير القائد ابن العباس أحمد بن أبي عبدة فقد تكررت الصوائف التي تشاركها فيها معا على مدى السنوات التالية كما سنوضح في المتن في الصفحات التالية .

وقامت جيوش الامارة بالاعسار على حصن مرشانة واحتلته رغم سوء الاحوال الجوية وشدة العواصف ثم أغارت على مزارع برديس ولقندر وقصر ابن غراب بمورور ، واحتلت بقلسانة وتلوم بها العسكر أياما ثم أنتقلوا بعدها الى مدينة شريش فخرجت الخيل في العلفة وعليها مسلمة بن السليم فتغلب حيالة قرطبة على خيالة المتمردين وقتلوا منهم عددا كبيرا ، ويذكر ابن حيان أن القائد ابا العباس بن أبي عبدة نجح في القضاء على قوة عسكرية كانت تكمن بالقرب من شريش ثم هاجم شعونشة وجبل جعفر وصخرة أبي مالك وفنت طحنة وارناشبت من كورة اشبيلية ، ثم زحف جيش الامارة الى حصن منت ميور مقر الثائر ابن خصيب (١٠٠) فحاصره ، وقذف المدينة بقذائف المنجانيق حتى أرغم ابن خصيب على بذل الطاعة فانهقد أمانه .

كذلك كان للقائد أبي العباس أحمد دور في انهك قوى عمر بن حفصون امام الثوار وأعتاهم ، بهجمات العنيفة التي كان يشنها في ابريل من سنة ٢٨٤ هـ ، ووردت تفاصيل ذلك في المقتبس لابن حيان ، فقد ذكر أن الامير عبد الله أصدر أوامره الى ولده ابلان بالخروج في صائفة أخرى بخلاف الصائفة الاولى التي كانت تستهدف ابن خصيب والتي اشرنا اليها في الفقرة السابقة ، وتولى قيادة الحملة أيضا القائد أحمد بن أبي عبدة ، وكانت وجهته هذه المرة الى مناطق نفوذ عمر بن حفصون ، وعرفت هذه الغزوة بغزوة الجزيرة .

وقد هاجم جيش الامارة في طريقه الى طريف والجزيرة الخضراء عدة حصون لابن حفصون أهمها حصن منت شنت . وعند مدينة الجزيرة الخضراء اشتبكت قوات ابن حفصون مع جيش الامارة في معركة عنيفة استغرقت يومين متتالين وانتهت لصالح جيش قرطبة الذي تقدم نحو حصن لورة وتجدد القتال عليه وانهزم الثوار التابعون لابن حفصون ، ووقع في أسر ابن أبي عبدة ، «أحمد بن محمد» كبير ثوار البرانس الذين كانوا يمدون عمر بن حفصون بالميرة والمؤن وعدد كبير من أتباعه وضرب رقابهم في أول يوم من شهر شعبان من نفس هذه السنة ومضى ابن أبي عبدة على رأس الجيش في طريقه مفتتحا عدة حصون من القصر الى مرسى الشجر الى خندق الجنة الى سهيل الى ذكوان حيث نزلها يوم الاثنين الموافق أول يونيو من سنة ٢٨٤ هـ ، وهناك اشتبكت قواته مع القوات التابعة لابن حفصون وقتل عددا كبيرا من وجوههم من بينهم أحمد بن خيرون وابن الأيسر ، ومضت الجيوش الاميرية على «قصر بنيرة» حيث تجدد الاشتباك مع الثوار فانهزم ابن

(١٠٠) ابن حيان ، المقتبس تحقيق د. اسماعيل العربي ، ص ١٤٣ بن عذاري ، البيان ج ٢ . ص ١٣٨ .

حفصون وأتباعه الذين ولوا الأديار ولاذوا بالجبال الوعرة ، وواصل جيش بن أبي عبدة زحفه في المناطق التابعة لابن حفصون إلى أن وصل العسكر إلى «وادي بنى عبد الرحمن» . قبالة ببشتر . فتلوم العسكر على تدمير لمدة ستة أيام لم يقع خلالها أى قتال ، ثم تابع الجيش تقدمه حتى نزل على مدينة ارشدونة يوم العنصرة ، فاندلع القتال حتى منتصف النهار ، وانهزم الثوار وأذعنوا بالطاعة ، وتوقف القتال في اليوم التالي بعد الاتفاق على شروط التسليم ، ولكن الثوار لم يلبثوا أن نكثوا بعهدهم فتجدد القتال بكل عنف وأرغم ابن أبي عبدة الثوار على الازدعان بالطاعة والتماس الأمان . ولم يكتف القائد ابن أبي عبدة بذلك فقد تابع السير بقواته حتى نزل في المرح بحاضرة البيرة في أول يوم من يوليو من نفس السنة ، ومن هناك انتقل إلى حصن غرناطة فحصن شلوبينية فممت قاية ثم إلى عريفون حيث قضى فترة عيد الفطر وتحرك بعد ذلك نحو اندرش إلى أن وصل إلى ببشتر نفسها قاعدة الثائر ابن حفصون فأحكم عليها ابن أبي عبدة الحصار مدة ثلاثة أيام ، كما أغار بقواته على ما حولها من مدن وحصون ، فاستولى على حصن مرشانة ومنذ روى وقلشانة ومدينة سامى بوادي آش وطربلة الحمة وحصن المرة والبنبول وحصن منتيشة . واكتفى أحمد بن أبي عبدة بما أحرزه من انتصارات على قوات ابن حفصون وما استولى عليه من حصونه وقفل عائداً إلى قرطبة (١٠١) .

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره من جهود بذلها القائد الوزير أبو العباس أحمد ابن أبي عبدة ، فقد كان له الفضل في تخلص الإمارة من الثائر طالب بن مولود فقد خرج في سنة ٢٨٧ هـ بصائفة إلى كورة مورو وحاصر المضرية الثوار بها وزعيمهم طالب بن مولود وأنهى هذا القتال بهزيمتهم ومصرع زعيمهم ابن مولود ، ثم تقدم بعد ذلك إلى كورة شدونة فاجتاحها ثم تجاوزها إلى كورة رية حيث اشتبكت قواته بثوارها وتمكنت من التغلب عليهم (١٠٢) .

وفي هذه السنة (٢٨٧ هـ) تجدد القتال بين قوات القائد أبي العباس أحمد وقوات الثائر عمر بن حفصون الذي تحالف مع إبراهيم بن حجاج المتغلب على كورة اشبيلية وكان الثائران المتحالفان قد التقيا بمدينة قرمونة التي كانت تابعة لابن حجاج ، وتعاهدا على التنسيق والتعاون فيما بينهما وأخذ كل منهما يرسل للآخر المؤن والخيول . وقد تولى فجيل بن أبي مسلم الشذونى قيادة الفرقة التي

(١٠١) لمزيد من التفاصيل . ارجع إلى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربي ، ص ١٤٥ وما يليها . وارجع كذلك إلى ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٢٣ .
(١٠٢) ابن حيان ، المصدر سابق ، ص ١٥١ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٢٩ .

أمد بها إبراهيم بن حجاج عمر بن حفصون . وكان فجيل محارباً شجاعاً مجرباً ، فاتفق مع ابن حفصون على محاربة قوات القائد أبي العباس أحمد ودارت بين الفريقين موقعة عنيفة راح ضحيتها عدد كبير من فرسان جيش الامارة الذين بدأوا في التراجع والانسحاب ، ولكن القائد القدير ابن أبي عبدة تمكن من الالتفاف حول الثوار المتحالفين وأوقع بهم الهزيمة مما غير من نتيجة المعركة لصالح جيش الامارة (١٠٣) . وكان فجيل بن مسلم قد نصح ابن حفصون بأن يكتفى بانتصاره الاول على ابن أبي عبدة ونهاه عن مطاردته ولكن ابن حفصون وقد اعماه غروره ، رفض الأخذ بنصيحة حليفه وتمادى في تتبع فلول جيش الامارة مما سهل على ابن أبي عبدة عملية الالتفاف حول جيشه وابدال الهزيمة بنصر ساحق لقوات الامارة وانتهت هذه المعركة بانتصار القائد ابن أبي عبدة وارساله عبد الرحمن بن ابراهيم بن حجاج وابن أخى عمر بن حفصون الى الأمير عبد الله (١٠٤) .

كما كان للقائد أبي العباس أحمد الفضل الاول في القضاء على ثورة عمر بن مضم الهترولى الملاحى في جيان ، ففي سنة ٢٨٩ هـ حاصر القائد أبو العباس أحمد حاضرة جيان فافتتحها وقبض على ابن مضم وأرسله الى قرطبة (١٠٥) .

وفي سنة ٢٩١ هـ (٦ من جمادى الآخرة) خرج الامير ابان بن الأمير عبد الله في الصائفة المعروفة بغزوة رية (١٠٦) ، وتولى القيادة أيضا الوزير القائد أبو العباس أحمد وذلك بنية قتال عمر بن حفصون . واشتبك جيش ابن أبي عبدة بقوات عمر بن حفصون عند قلعة ببشتر في معركة ضارية وفشت الجراح خلالها

(١٠٣) وممن أبلى بلاء حسنا في هذه المعركة لصالح جيش الامارة الفارس عبد الواحد الروعلى أحد فرسان الامير عبد الله (ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربى ، ص ١٥٢) .
 (١٠٤) ويذكر ابن حيان أن الامير عبد الله أمر بقتل ابن أخى عمر بن حفصون ولكن فيما يتعلق بعبد الرحمن بن ابراهيم بن حجاج فقد استمع الى نصيحة مولاه بدر الخصى الصقلبي فأطلق سراحه وسجل له على اشبيلية ولأخيه محمد على قرمونة فكان لذلك أطيب الأثر في نفس ابراهيم بن حجاج الذى استجاب لمطلب الامير عبد الله بأن يحل ما بينه وبين ابن حفصون من مناصرة وتحالف بينهما وإن أبقى على صداقته به (لزيد من التفاصيل ارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٥٣) .
 (١٠٥) ابن حيان ، المصدر السابق ، ص ٤٥ ، ص ١٦٢ - وعن عمر بن مضم الهترولى الملاحى ارجع الى ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٣٦ .
 (١٠٦) ابن حيان ، المقتبس . قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٦٣ . وإن كان ابن عذارى قد أشار الى هذه الغزوة وحدد تاريخ خروج جيش الامارة في الخامس من جمادى الآخرة سنة ٢٩١ هـ (ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٠) .
 كذلك يختلف ابن عذارى مع ابن حيان في بعض التفاصيل خاصة فيما يتعلق بأسماء بعض الحصون فابن عذارى يشير الى أن المعارك التى دارت بين الفريقين كانت في وادى نسقانية وليس من ببشتر نفسها (كما ذكر ابن حيان) .

بين الفريقين خاصة بعد أن نجح ابن حفصون في استدراج قوات الامارة لكمين نصبه لهم ، فاستشهد جماعة من خيرة فرسانهم أمثال زيدان غلام الامير المنذر ، ورغم ذلك قد تمكن جيش الامارة من اعادة تنظيم قواته فحملوا حملة رجل واحد على الثوار وهزمهم وأرغموهم على التراجع الى وادي ببشتر والاعتصام بالمناطق الوعرة .

وبعد يومين تجدد القتال ، وتمكن القائد أبو العباس أحمد من ايقاع الهزيمة بقوات ابن حفصون للمرة الثانية وأقدمت قواته على حرق القرى المجاورة لببشتر والكنائس الفخمة حولها وعقر كثير من خيول الثوار وقتل عدد كبير منهم . واستمرت المناوشات مدة ستة عشر يوما حتى ألحق ابن أبي عبدة هزيمة نكراء بقوات الثائر ابن حفصون (١٠٧) عند ببشتر وانتقل بعد ذلك الى لوشة ثم الى طرش حيث خرج أهلها لقتاله فهزمهم القائد ابن أبي عبدة وقتل زعيمهم المعروف باسم «أخى زيني» المتحالف مع ابن حفصون ، ثم نازل الحصن وحاصره وضربه بالمنجنيقات وأمر جيشه بحرق وتدمير ونسف الزروع المحيطة بهذه المنطقة ، كذلك احتل القائد ابن أبي عبدة بمسانة من قرى قبره قبيل قفولة الى قرطبة ، وقد استغرقت الصائفة ثلاثة أشهر وستة عشر يوما (١٠٨) .

كذلك تشير المصادر العربية الى الدور الكبير الذي قام به الوزير القائد أبو العباس أحمد ابن أبي عبدة في استئصال بني الخليفة البربر الذين ثاروا على الحكومة المركزية بحصن قنيط من كورة تاكرنا ، ففي سنة ٢٩٣ هـ ، دخل القائد القدير أبو العباس أحمد بن أبي عبدة بجيشه الى هذا الحصن ، وولى عليه عاملا من قبل الأمير عبد الله واستنزل من كان فيه من ثوار هذه الأسر (١٠٩) .

كما تشير المصادر الى دوره في استئصال مساور بن عبد الرحمن الثائر بحاضرة رية ، ففي يوم الجمعة ٢١ من رجب سنة ٢٩٤ هـ غزا إبان ابن الأمير عبد الله في صائفة الى الجزيرة الخضراء في حين تولى أبو العباس أحمد قيادة جيوش الامارة،

(١٠٧) لمزيد من التفاصيل ارجع الى ابن حيان . المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٦٣ .

(١٠٨) يذكر ابن عذارى ان القائد أحمد بن أبي عبدة تقدم الى حصن الخشن بعد فراغه من حصن لوشة في جرائد من الخيل كما انه طلب من إبان ابن الأمير عبد الله البقاء في معسكره بمحلة لوشة في حين قام هو بمحاربة حصن الخشن وقتل عددا من أهله واسر منهم جماعة ثم انصرف بالرووس والاسرى الى لوشة وذلك قبل قفولة بالعسكر الى قرطبة يوم الخامس والعشرين من رمضان . وقد استغرقت هذه الغزاة في رأى ابن عذارى مدة ثلاثة أشهر وعشرين يوما (ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤١) .

(١٠٩) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٦٤ - ابن عذارى ، البيان ج ٢ ، ص ١٤٢ .

وتقدمت قوات الامارة الى حصن لوزة وحاصروه وقضوا على بعض الثائرين فيه ، ثم واصلوا السير حتى حاضرة رية وبها مساوور بن عبد الرحمن فأحرقوا أرباض الحاضرة وحاصروا من كان فيها وأرغموا مساوور على الاندفاع للطاعة فبادر بتقديم الرهائن اظهارا لحسن النية والرغبة في السلم فأجيب الى ذلك ، ولم يكتف ابن أبى عبدة بذلك الانتصار ، فقد تقدم الى الساحل فهاجم كل الثوار هناك وخرج من حصون البيرة قافلا الى قرطبة فدخلها في الثمانى من ذى القعدة من نفس السنة (١١٠) .

وفي سنة ٢٩٥ هـ تجدد خروج ابان بن الأمير عبد الله في صائفة يقودها القائد أبو العباس أحمد الى رية بنية مهاجمة ببشتر نفسها قاعدة الثائر عمر بن حفصون وأخذت قوات الحكومة المركزية تعيث بساحسة ببشتر ونواحيها وأحرزت عدة انتصارات على ابن حفصون (١١١) ، ولم تنته الأمور عند هذا الحد فقد خرجت الصائفة في العام التالى سنة ٢٩٦ هـ من قرطبة لغزو مناطق نفوذ ابن حفصون بقيادة أبى العباس والأمير ابان ونازلا بقواتهما ابن حفصون في ببشتر ، وأرسل القائد أبو العباس أحمد ، ولده عيسى ليغزو حصون سعيد بن مستنة ، ريثما يفرغ من حربه مع ابن حفصون في ببشتر فلما فرغ تماما من غزوه في رية ، تقدم لمساندة ولده ، ونازل حصن لك من حصون ابن مستنة فأقام عليه حتى فتحه في صدر المحرم من سنة ٢٩٧ هـ (١١٢) .

ويبدو أن سعيد بن هذيل نكث بعهده للأمير عبد الله سنة ٢٩٧ هـ بعد أن افتتحت بياسة واستنزل منها حفيده محمد بن يحيى بن سعيد بن هذيل (١١٣) . فقد أورد كل من ابن حيان وابن عذارى ما يفيد بتحالفه في هذه السنة مع كل من عمر بن حفصون وسعيد بن وليد بن مستنة على العصيان ، فقاموا بشن غارات

(١١٠) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الامير عبد الله ، ص ١٦٤ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٢ .
(١١١) ابن حيان ، المصدر السابق ، ص ١٦٥ - ابن عذارى ، المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١٤٣ .
(١١٢) وعند افتتاح هذا حصن يقول عبيد الله بن يحيى بن ادريس مهنا الأمير عبد الله :

على ممن لحظه سيفان سلهما	فكم بقاء أسير بين سيفين
الا كقدر بقاء الجانبين معا	من بين جندين للتقوى معدين
الله أيدي عبد الله حين غدا	يذب عن دينه الارضى عدوين

(ابن حيان ، المقتبس ، ص ١٦٥)
وارجع كذلك الى ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٤ .
(١١٣) أورد ابن عذارى اسمه على أنه محمد بن يحيى بن سعيد بن بزيل بالبلاء ولكننا نرجح أنها هذيل بالبلاء ، (ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٥) .

مدمرة علم ناحية حيان فأصابوا الدواب والبقر والماشية (١١٤) ثم توجهوا الى حصن حريشة بالغنائم ، فلما علم القائد أبو العباس أحمد بذلك لحق بهم ونازلهم في هذا الحصن وأوقع بهم هزيمة منكرة (١١٥) ثم افتتح حصن الزبيب وابتنى حصن ترضيض ليضيق به ابن هزيل ، كذلك اهتم بتحسين قلعة الأشعث وحشدها بالرجال (١١٦) . وامضى ابن أبي عبدة شتاء هذه السنة بجبل أروس (أيروس) من كورة قبيرة على حد قول ابن حيان (١١٧) أو جبل أرييش في قول ابن عذارى (١١٨) ، ومن هناك أخذ ينطلق طوال فترة الصيف في حملات على الثوار.

وفي هذه السنة ٢٩٧ هـ كان غزو أبي أمية العاصي ابن الأمير عبد الله الغزوة المعروفة بغزوة رية وفريرة وقد أسند قيادة الجيش الى أبي العباس أحمد . وخرج جيش الامارة في ٢١ من شعبان متقدما الى بلدة من حصون ابن حفصون حيث اشتبك الجيشان في معركة ضارية ، ومنها تقدم الجيش الأميرى الى نهر طنجيرة حيث تجدد القتال بين جيش الامارة وبين أتباع عمر ابن حفصون ، ودارت معركة عنيفة فقد فيها كل من الطرفين اعدادا كبيرة من المحاربين ثم تقدم ابن أبي عبدة الى حصون البيرة وغرناطة فنزل على حصن شبيلش حيث التقى بقوات ابن حفصون ووقعت حرب شديدة بين الفريقين ونالت ابن طلوس فيها جراحات ، ثم نقل جيش الامارة الى حصن جلياقة وتجول في كورة البيرة وحل بمحل بجانة ثم قفل عائدا على كورة حيان حيث نازل حصن المنتلون يوم الثامن والعشرون من ذى القعدة ، فظل يحاصره أياما ، ثم عاد الى قرطبة في ١٤ من ذى الحجة (١١٩).

وفي سنة ٢٩٨ هـ خرج بالصائفة كل من الأمير العاصي ابن الامير عبد الله والقائد أبي العباس أحمد باتجاه حصن ببشتر وغيره من حصون الساحل بكورتي رية والبيرة . وكان عيسى ابن القائد أحمد بن أبي عبدة مقيما بالخیل ببيانة (١٢٠) .

-
- (١١٤) ابن حيان ، المقتبس في ص ١٦٧
 (١١٥) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٦ . وقتل ابن أبي عبدة عددا كبيرا من قواد ابن حفصون أشهرهم تسريل العجمي .
 (١١٦) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .
 (١١٧) ابن حيان ، المقتبس ، ص ١٦٧ .
 (١١٨) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٦ .
 (١١٩) المصدر السابق ، ص ١٤٥ - ولزید من التفاصيل عن هذه الغزوة ارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، ص ١٦٦ ، ١٦٧ .
 (١٢٠) ذكره ابن حيان لأول مرة على أنه عيسى بن محمد بن أحمد وفي نفس الفقرة عاد فذكره عن أنه عيسى بن أحمد بن محمد بن أبي عبدة . وقد أخطأ ابن حيان في المرة الاولى وأصاب في المرة الثانية لأن عيسى هو ابن للقائد أحمد بن أبي عبدة وليس حفيدا له . وقد أورد ابن عذارى نفس الخبر في أحداث سنة ٢٩٨ هـ وذكر اسمه على أنه عيسى بن أحمد بن أبي عبدة (ابن حيان ، ص ١٦٨ . ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٧) .

فأغار الحليفان عمر بن حفصون وسعيد بن مستنة على قرى قبزة وقرى قرطبة، فخرج عيسى بن أحمد لمطاردهما واشتبك بهما على نهر البسة كما يذكر ابن حيان (١٢١) أو ألية كما يذكر ابن عذارى (١٢٢)، ودارت بين الفريقين معركة ضارية عند قرية مطنانة انهزم فيها عمر بن حفصون وحليفه ابن مستنة وقتل من قواتهما أعدادا كبيرة واستولى عيسى بن أحمد بن أبي عبدة على علمهم وأرسل إلى قرطبة عددا كبيرة من رؤوسهم .

وفي صدر المحرم من سنة ٢٩٩ هـ كانت غزاة القائد أبي العباس أحمد إلى حصن فنتجالة من حصون ابن هذيل بالقرب من جبل المذتلون ، أحكم خلالها الحصار على الحصن حتى أتم فتحه (١٢٣) .

وفي نفس السنة ٢٩٩ هـ غزا بالصائفة كل من الأمير ابان بن الأمير عبد الله والقائد الوزير عباس بن عبد العزيز . وقد توجه جيش الامارة بقيادة الوزير عباس بن عبد العزيز بداية الأمر إلى ببشتر حيث حارب ابن حفصون وأوقع به . ثم استدعى الوزير عباس بن عبد العزيز إلى قرطبة ، فخرج في أثره القائد الأعلى الوزير أحمد بن محمد بن أبي عبدة ، حيث تولى قيادة الجيش بدلا منه ، وقصص القائد ابن أبي عبدة حصون ابن حفصون وحارب من كان فيها (١٢٤) .

وفي مستهل ربيع الأول من سنة ٣٠٠ هـ افتتح عبد الرحمن الناصر عهده بارسال تقليد بيعته إلى كور والأطراف وأقر في يوم مبايعته الوزير أحمد بن محمد ابن أبي عبدة على القيادة (١٢٥) ثم أمره بالتوجه إلى كورة قبزة على رأس جيش الامارة لمواجهة الثوار على الحكومة المركزية هناك (١٢٦) .

ورغم هذه الجهود العسكرية التي بذلها الوزير القائد أحمد بن أبي عبدة ، فإن عبد الرحمن الناصر بادر بعزله عن الوزارة والقيادة في السادس والعشرين من ربيع الآخر من نفس السنة (٣٠٠ هـ) واستبدله بأحمد بن محمد بن حدير الذي ولاه الوزارة والقيادة (١٢٧) ، غير أن الناصر سرعان ما أعاد القائد القدير

(١٢١) ابن حيان ، ص ١٦٨ .

(١٢٢) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٧ .

(١٢٣) المصدر السابق ، ج ٢ ، ص ١٤٩ .

(١٢٤) لمزيد من التفاصيل ارجع إلى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. اسماعيل العربي ،

ص ١٦٨ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٩ .

(١٢٥) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٥٨ ، ١٦٠ .

(١٢٦) المصدر السابق ، ص ١٥٩ .

(١٢٧) نفسه ، ص ١٥٩ ، ١٦٠ .

أحمد في صفر من العام التالي (٣٠١ هـ) إلى كل من الوزارة (١٢٨) والقيادة (١٢٩) وكان الناصر قد أمضى هذا العام في محاربة الثوار على حكومة قرطبة وكانت أولى حملاته عليهم حملته إلى المقتلون لمحاربة سعيد بن هذيل الذي استسلم له كما اشتبك مع عبيد الله بن أمية بن الشالية بحصن شنتمان (١٣٠) ، غير أن ابن هذيل سرعان ما نكث عهوده وعاود الخروج على الإمارة في أواخر هذا العام ، اثر عودة الناصر إلى قرطبة مباشرة مما دفع الناصر إلى أن يعهد إلى الوزير القائد أحمد بن محمد بن أبي عبدة بمحاربته ، وقد تقدم هذا القائد القدير إليه ونجح في التغلب عليه وأسرده هو وعدد من رجاله وعاد بهم موثقين بالأغلال إلى قرطبة (١٣١) وفي سنة ٣٠٢ هـ فقد الوزير القائد أبو العباس أحمد بن أبي عبدة أشهر أبنائه وهو ابنه القائد عباس بن أبي العباس أحمد بن أبي عبدة الذي استشهد أثناء حصاره لحصن منت روى كما سنشير فيما بعد ، وقد شارك عبد الرحمن الناصر والده أبا العباس في حزنه وثكله (١٣٢) .

وتنقطع أخبار الوزير القائد أبي العباس أحمد بن أبي عبدة العسكرية ما تبقى من عام ٣٠٢ هـ وكذلك طوال عام ٣٠٣ هـ ، وفي تصوري أنه قد تأثر بحادثة مقتل ولده عباس طوال هذين العامين ، ولكنه سرعان ما عاد إلى الظهور على مسرح المعارك الحربية في عام ٣٠٤ هـ بقوة وجد لم يسبق لهما مثيل ، فقد أوردت المصادر العربية (وخاصة ابن حيان الذي نقل عن الرازي) ، بمزيد من التفصيل كل ما يتعلق بهذه النشاطات والتحركات العسكرية للقائد القدير ، وأشارت إلى أن الناصر قد أغزى أبا العباس بن أبي عبدة إلى جهتين ، الأولى تتعلق بممالك إسبانيا المسيحية والثانية تتعلق بالثوار على الحكومة المركزية ، وفي ذلك يقول ابن حيان «قال الرازي : فيها (٣٠٤ هـ) أغزى الناصر لدين الله بالصائفة إلى دار الحرب الوزير القائد أبا العباس أحمد بن محمد بن أبي عبدة مسهما مشكورا سعيه في جهاد أعداء الله الكفرة مع تورطه حروب المارقين بالموسطة الشاقين عصا الجماعة ، فجرد القائد أبا العباس في هذا الوجه في اكتف جمع وأجمع قوة ، فصل بها لسبيله يوم السبت لثلاث عشرة ليلة بقيت من المحرم منها . وهي أول

(١٢٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٩٧ . وارجع كذلك إلى مدونة عبد الرحمن الناصر ، ص ٤٧ .

(١٢٩) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٩٢ .

(١٣٠) لمزيد من التفاصيل راجع المصدر السابق ، ص ٥٩ وما يليها .

(١٣١) نفسه ، ص ٩٢ ، ٩٣ .

(١٣٢) مدونة الناصر ، ص ٥٢ . ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٠٧ - ابن

عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٧ .

غزاة كانت لقواده الى أرض العدو ، فوطأ العسكر أطراف المشركين ، وروع قلوبهم على طول عهد بالأمانة وجال في نواحيهم واداخ بلدهم ، ثم قفل القائد أبو العباس بالمسلمين سالمين ظاهرين بنعمة الله عليه» (١٣٣) .

ويردد كل من صاحب مدونة الناصر وابن عذارى نفس الخبر وان كان ابن عذارى قد أركه بيوم السبت لأربع عشرة ليلة بقيت من المحرم من سنة ٣٠٤ هـ الموافق اليوم الثامن عشر فيه يوليه (١٣٤) .

ويتبين مما أوردناه أن هذه الصائفة كانت الاولى من نوعها في عهد الناصر التي يتوجه فيها ابن أبي عبدة الى نصارى اسبانيا ، بل اننا لم نصادف خلال تاريخ ابن أبي عبدة العسكرى الطويل الاحروبه ضد الثوار على الحكومة المركزية منذ عهد الامير عبد الله ، ويسجل هذا التوجه نحو أرض العدو الاسباني منعطفًا جديدًا في تاريخ الوزير القائد أبي العباس أحمد بن أبي عبدة العسكرى (١٣٥) .

ويحدد ليفي بروفنسال وجهة القائد أبي العباس أحمد بن أبي عبدة بمملكة ليون . وكانت هذه الصائفة التي قصاد بها أبو العباس أحمد بن أبي عبدة سنة ٣٠٤ هـ الى ليون رداً على الهجوم واسع النطاق الذي شنّه أردون الثاني الملك الليونى (٣٠٢ - ٣١٢ هـ / ٩١٤ - ٩٢٤ م) (١٣٦) على غرب الاندلس سنة ٣٠١ - ٣٠٣ هـ / ٩١٣ - ٩١٤ م (١٣٧) . وقد نجح ابن أبي عبدة في حملته على مملكة ليون فاجتاح أراضيها وغنم وسبى وقفل عائداً بقواته منتصرا الى قرطبة . وكان رد فعل ملك ليون أن اغار في عام ٣٠٥ هـ (٩١٧ م) على منطقة يابرة مما دفع عبد الرحمن الناصر الى أن يعاود ارسال قائده أبي العباس أحمد بن أبي عبدة من جديد لقتاله ، ولكن سوء الحظ حالف المسلمين هذه المرة ، فقد تلقى أبو العباس

(١٣٣) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٢٧ .

(١٣٤) مدونة الناصر ، ص ٥٢ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٩ .

(١٣٥) Lévi-Provençal, Histoire de l'Espagne Musulmane, Paris, 1950, t. II, p. 37.

(١٣٦) خلف أردون الثاني والده غرسية (٢٩٨ - ٣٠٢ هـ / ٩١٠ - ٩١٤ م) على عرش ليون وقد سار على نفس سياسة أبيه وجده الفونسو الثالث فيما يتعلق بسياسته العدوانية على جيرانه المسلمين وغاراته المتتالية على القواعد الاسلامية المتاخمة لمملكة ليون مثل استرقة وسمورة وشلمنكة وشقوبية . (لمزيد من التفاصيل ارجع الى سحر سالم ، تاريخ بطليوس الاسلامية وغرب الاندلس في العصر الاسلامي ، الاسكندرية ، ١٩٩٣ ، ج ٢ ، ص ٣١٢ وما يليها) .

(١٣٧) كان أردون الثاني قد غزا يابرة سنة ٣٠١ - ٣٠٢ هـ ، وفيها استشهد معظم سكان هذه المدينة المسلمة ومن بينهم واليها مروان بن عبد الملك بن أحمد كما اغار على كورة ماردة واستولى على حصن الحنش Alanje وذبج جميع حاميته (ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٩٨ . ١٢٠) . وارجع الى مدونة الناصر ، ص ٤٤ . Lévi-Provençal, Histoire, t. II, p. 36. ولمزيد من التفاصيل عن تاريخ غزوة اردون على ماردة والحنش ود سبقت غزوه ليابرة ثم تاخرت عنها ارجع الى سحر سالم ، تاريخ بطليوس الاسلامية ، ج ١ ، ص ٣٠٥ - ٣٢٥) .

ابن أبى عبدة هزيمة مروعة على أيدي قوات ليون في موقعة قشتيرة مورش Castro mores المعروفة بشنت اشتيين واستشهد القائد أحمد بن أبى عبدة في هذه الموقعة (١٣٨) .

حدث اللقاء في ١٤ ربيع الاول من سنة ٢٠٥ هـ (٤ سبتمبر ٩١٧ م) وانهزم المسلمون في هذه الموقعة هزيمة شنعاء وأذرع الليونيون فيهم بسيوفهم فقتلوا منهم مقتل عظمى بالغت مدونة سيلوس في تصويرها فذكرت أن المرتفعات والغسابات والسهول ابتداء من وادي دويره حتى بلدة أتينزا Atienza وباراكويوس Paracuellos ، كانت مغطاة بجثث عسكر المسلمين . وعاد اردون الثانى عقب انتصاره على المسلمين الى ليون بعد أن نصب رأس القائد الشهيد أحمد بن أبى عبدة على سور شنت اشتيين San Esteban بجوار رأس خنزير (١٣٦) . وتجمع المصادر العربية على أن أحمد بن أبى عبدة ثبت في لحظاته الاخيرة ثبات الأبطال وكان حريصا على طلب الشهادة التي رزقه الله وحياه بها (١٤٠) .

ومن عوامل هزيمة المسلمين في هذه الموقعة أن الجيش الاسلامى كان يتكون معظمه من البربر المرتزقة الذين اهتموا بغنائمهم ، فلما رأوا هجوم الليونيين الساحق التمسوا النجاة بأنفسهم فتسلل معظمهم من أرض المعركة ولانوا بالفرار من ساحة المعركة .

ويشير البكرى الى استشهد عبد الرحمن بن سعيد بن ادريس صاحب نكور في هذه المعركة مع القائد أبى العباس بن أبى عبدة (١٤١) ، وتشير المدونات المسيحية الى أسماء عدد من القادة المسلمين القتلى في شنت اشتيين من بينهم عبد الرحمن بن سعيد الذى أشار اليه البكرى (١٤٢) .

(١٣٨) مدونة الناصر . ص ٥٤ . ابن حيان . المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٢٥ - ابن عذارى ، البيان . ج ٢ ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(١٣٩) لمزيد من التفاصيل ارجع الى Lévi-Provençal, Histoire, t. II, pp. 37-38.

(١٤٠) مدونة الناصر ، ص ٥٤ . ابن حيان ، المقتبس . تحقيق شالميتا ، ص ١٢٥ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٧٠ ، ١٧١ .

(١٤١) البكرى . المغرب في ذكر بلاد افريقية والمغرب ، جزء من كتاب المسالك والممالك ، مكتبة المثنى ببغداد ، بدون تاريخ ، ص ١٢ .

(١٤٢) لمزيد من التفاصيل ارجع الى Lévi-Provençal, Op. cit., t. II, pp. 37-39.

وعن رد الفعل الاسلامى لهذه الهزيمة وخروج حملة اسلامية سنة ٢٠٦ هـ بقيادة الحاجب بدر بن أحمد وهي الغزوة الشهيرة بمطونة ارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ١٤٥ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٧٢ - سحر سالم ، بطليوس ، ج ٢ ص ١١٧ وما يليها .

وكان أبو العباس أحمد بن محمد بن أبي عبدة قد أنجب عددا من الأبناء ،
اشتهر بعضهم كقادة ووزراء في حياته ، ومن هؤلاء الأبناء عباس وعيسى وعبد
الله وعبد الرحمن .

١ - عباس الابن الاول للقائد أبي العباس أحمد بن أبي عبدة :

أما عباس ابن القائد أبي العباس أحمد ، فقد شارك مثل والده في كثير من
الحملات الموجهة من قبل الحكومة المركزية للقضاء على الثوار ، ففي سنة ٢٩٨ هـ
خرج على رأس جيش كبير في صائفة للأمير العاصي بن الأمير عبد الله إلى حصن
المنتلون لمحاربة سعيد بن هذيل ، وكان جيشه يتكون من فرقة من البربر
الطنجيين سبق لهم أن غزوا مع والده القائد الشهير أبي العباس بن أبي عبدة .
وتذكر المصادر العربية أن هؤلاء البربر نبذوا الطاعة للامارة وانضموا إلى ابن
هذيل أثناء المعركة ، ولكن عباس بن أبي العباس أحمد بن أبي عبدة ، تمكن من
سحق جموعهم وألحق بهم هزيمة منكرة في ببشتر ثم في المنتلون وأرغم من بقى
منهم على قيد الحياة على العودة إلى الطاعة ، وقد تحقق لجيش الامارة هذا
الانتصار رغم الأمراض والأوبئة التي انتشرت في صفوف الجيش خلال هذه
الغزوة (١٤٣) . وفي سنة ٣٠١ هـ تولى قيادة جيش الحكومة المركزية في قرطبة إلى
اسبيلية للقضاء على ثورة محمد بن ابراهيم بن حجاج .

ولم يقتصر عباس بن أحمد بن أبي عبدة على القيادة العسكرية لبعض فرق
جيش الامارة بل تولى أيضا الشرطة العليا لعبد الرحمن الناصر سنة
٣٠١ هـ (١٤٤) . واستمر عباس بن أبي عبدة يتولاها حتى وفاته (١٤٥) .
وتختلف المصادر العربية في تحديد السنة التي توفي فيها ، فبينما يرى كل من ابن
حيان وابن عذاري أنه استشهد في سنة ٣٠٢ هـ أثناء حصاره لحصن منت روى ،
نتيجة لضربة تلقاها تسببت في القضاء عليه (١٤٦) يرى صاحب مدونة عبد
الرحمن الناصر أن وفاته حدثت في سنة ٣٠٣ هـ (١٤٧) .

(١٤٣) أورد ابن حيان أخبار هذه الصائفة التي قادها عباس بن أحمد بن أبي عبدة في أخبار
سنة ٢٩٩ هـ (ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عهد الأمير عبد الله ، ص ١٦٨ ، ١٦٩ في حين أوردتها
ابن عذاري في أخبار سنة ٢٩٨ هـ (ابن عذاري ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٧ ، ١٤٨) .
(١٤٤) ابن حيان ، المقتبس تحقيق شاليتا ، ص ٩٧ ، ٨٢ - ابن عذاري ، البيان ، ج ٢ ،
ص ١٦٥ .

(١٤٥) ابن حيان ، المقتبس تحقيق شاليتا ، ص ١٠٧ - ابن عذاري ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٧ .

(١٤٦) ارجع إلى الحاشية السابقة .

(١٤٧) مدونة الناصر ، ص ٥٢ وارجع إلى

Lévi-Provençal, L'Espagne Musulmane au Xeme Siecle, Paris, 1932, Ploo.

وتذكر المصادر أسماء ثلاثة من أبنائه ، أولهم عبد الله الذى أورد ابن حيان اسمه بين كبار الشخصيات من الموالى الذين شهدوا على الأمان الذى منحه عبد الرحمن الناصر سنة ٣٢٥ هـ لمحمد بن هاشم الثائر بسرقسطة (١٤٨) ، وكان قد شاركه عدد لا بأس به من نفس هذه الأسرة (آل أبى عبدة) فى الشهادة على هذا الأمان (١٤٩) .

وثانيهم محمد الذى ولاه عبد الرحمن الناصر على كورة البيرة وأعمالها سنة ٣٢٣ هـ ثم عزله عنها فى سنة ٣٢٤ هـ ، فتولاهما يوسف بن محمد (١٥٠) بدلا منه . أما ثالثهم فاسمه أحمد ، ولم تزودنا المصادر العربية بتفاصيل عن نشاطه العسكرى . ويذكر ابن حزم فى طوق الحمامة اسم حفيد له من ولده محمد يدعى يحيى وذلك فى سياق حديثه عن رقعة مشاعره وعاطفته ، فقد كان مفتونا بحب جارية له ، فقامت أمه ببيعها حتى يتخلص من حبها وأجبرته على الزواج من بعض العامريات . وعرف يحيى هذا بنبل أخلاقه وتعمقه فى الفقه واللغة فقد كان زميلا لابن حزم وتلميذا للفقهاء أبى الخيار اللغوى . وقد تسبب حزنه على محبوبته فى فقدان له صوابه (١٥١) .

٢ - عيسى الابن الثانى للقائد أبى العباس أحمد بن أبى عبدة :

كان عيسى بن أبى العباس أحمد بن أبى عبدة ، وزيرا وقائدا للأمير عبد الله ، وشارك فى القضاء على كبار الثوار على دولة بنى أمية أمثال (١٥٢) سعيد بن مسننة الذى خرج لقتاله سنة ٢٩٨ هـ كما عمل قائدا لبيانة فى عهد هذا الأمير ، وفى نفس هذه السنة ٢٩٨ هـ ، أقام عيسى بن أحمد فى قوة من الخيالة بهذه المدينة ، وكان عمر بن حفصون وحلفاؤه قد أغاروا على بسائط قبرة وقرى قرطبة

(١٤٨) ابن حيان . المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٤٠٨ .

(١٤٩) منهم عيسى بن أحمد بن محمد بن عيسى بن أبى عبدة ، ومحمد بن عباس بن محمد بن أبى عبدة وهذان سنتحدث عنهما فى المتن فى الصفحات المقبلة ، وكذلك ذكر ابن حيان فى شهود هذا الأمان اسم جهور بن عبدة الله بن محمد بن أبى عبدة الذى سبق أن أشرنا إليه فى الصفحات السابقة ، (ابن حيان ، المصدر السابق ، ص ٤٠٨) .

(١٥٠) ابن حيان ، المصدر السابق ، ص ٢٩١ . وكان ابن حيان قد أورد فى أخبار سنة ٣٢٢ هـ . خبرا مفاده عزل محمد بن عباس بن أبى عبدة عن كورة البيرة وتولية محمد بن عمرو مكانه (المصدر السابق ، ص ٢٥٥) فيكون محمد بن عباس بن أبى عبدة قد تولى بذلك كورة البيرة مرتين ، الأولى سنة ٣٢٢ هـ ثم عزز عنها ثم أعاده الناصر الى ولايتها سنة ٣٢٣ هـ لمدة عام ثم عزله عنها مجددا سنة ٣٢٤ هـ .

(١٥١) Ibn Hazm, lo collier du pigeon, ed. leon Bercher, Alger, 1949, p. 270. (١٥٢) ابن عذارى . البيان ، ج ٢ ، ص ١٤٤ - ابن الأبار ، الحلة السرياء ، ج ١ ، ص ١٢٠ .

وسبوا وغنموا ، فخرج القائد عيسى بن أحمد للقائهم على نهر الية وألحق بهم هزيمة كبيرة كما أشرنا من قبل (١٥٣) .

أما عبد الرحمن الناصر فقد ولاء يوم مبايعته سنة ٣٠٠ هـ على الشرطة العليا بعد أن صرف عنها قاسم بن وليد الكلبي (١٥٤) . ثم أقدم في ٤ من ربيع الآخر من نفس السنة (٣٠٠ هـ) على خلع والده أحمد بن محمد من منصبه الوزارة والقيادة كما عزله هو عن الشرطة العليا (١٥٥) .

وفي العام التالي (٣٠١ هـ) أعاد الناصر الأب (أبا العباس أحمد) إلى خطة الوزارة ، كما ضم ولده عيسى إلى هذه الخطة إلى جانب أبيه ومحمد بن سليمان ابن وانسوس (١٥٦) فجمع الناصر بذلك في وزارته بين الأب وابنه . أما الشرطة العليا فقد تولاهما أحمد بن محمد بن مسلمة بعد أن عزل عيسى بن أحمد أبي عبدة عنها . ولكن أحمد هذا لم يطل عهده بهذا المنصب . إذ سرعان ما عزله الناصر هو الآخر وعهد بهذه الخطة إلى عباس بن الوزير القسائد أحمد بن أبي عبدة وشقيق عيسى بن أبي عبدة (١٥٧) .

وفي نفس سنة ٣٠١ هـ ، ولي الناصر عيسى بن أحمد بن أبي عبدة على القيادة وعنى كورة اشبيلية بالإضافة إلى توليه خطة الوزارة (١٥٨) ونلاحظ أنه منذ ذلك التاريخ أخذ عيسى بن أحمد بن أبي عبدة يتذبذب في منصبه الوزاري فقد ولاء عبد الرحمن الناصر الوزارة وعزله عنها أكثر من مرة ، ففي سنة ٣٠٣ هـ عزل الناصر عيسى بن أحمد عن الوزارة (١٥٩) ويبدو أنه أعاده إليها مرة أخرى بعد فترة قصيرة فقد أشار المؤرخ المجهول صاحب مدونة عبد الرحمن الناصر إلى ذلك في أخبار سنة ٣١٣ هـ في سياق حديثه عن جهود كل من درى بن عبد الرحمن وعيسى بن أحمد بن أبي عبدة الذي وصفه المؤرخ المجهول الاسم «بالوزير» في استنزال حصن اشتين ونجاحهما في افتتاحه والقضاء على الثوار المقتنعين به (١٦٠) .

(١٥٣) ابن عذاري ، ص ١٤٧ . وكانت بيانة من أعمال قبلة وتقع على بعد ٦٤ كلم من قرطبة

(١٥٤) نفسه ، ص ١٥٨ .

(١٥٥) ابن عذاري ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٠ .

(١٥٦) مدونة الناصر ، ص ٤٧ - ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاليتا ، ص ٩٧ .

(١٥٧) المصدر السابق ، ص ٩٧ .

(١٥٨) ابن عذاري ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٥ .

(١٥٩) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاليتا ، ص ١١٠ ، ١١١ .

(١٦٠) مدونة الناصر ، ص ٧١ ، ٧٢ .

ولما توفى محمد بن عبد الله الخروبي صاحب المدينة في مستهل سنة ٣١٤ هـ نصب عبد الرحمن الناصر مكانه عيسى بن أحمد بن أبي عبدة (١٦١) ولم يلبث أن عزل عيسى بن أحمد بن أبي عبدة عن منصبه الوزاري (١٦٢) سنة ٣١٦ هـ كما عزله في نفس العام عن المدينة وولى عليها أحمد بن عبد الوهاب بن عبد الرؤوف (١٦٣) ، ولم تمض أشهر على ذلك حتى أعاده مرة أخرى الى الوزارة في سنة ٣١٧ هـ (١٦٤) ليعزله عنها من جديد عام ٣٢١ هـ (١٦٥) .

وفي سنة ٣٢٣ هـ أعيد عيسى بن أحمد بن أبي عبدة الى خطة الوزارة واستمر يتولاها طوال عامي ٣٢٤ هـ (١٦٧) ، ٣٢٥ هـ (١٦٨) . وكان عيسى بن أحمد بن أبي عبدة من بين من شهد من الوزراء على الأمان الذي أعطاه الناصر للثائر محمد بن هاشم التجيبي بسرقسطة سنة ٣٢٥ هـ (١٦٩) .

ثم عزله الناصر عن الوزارة في العام التالي (٣٢٦ هـ) وولى في نفس العام ابن عمه جهور بن عبيد الله بن محمد بن أبي عبدة مكانه (١٧٠) .

ومن الجدير بالذكر أن تنافسا شديدا حدث بين الوزير القائد عيسى بن أحمد ابن أبي عبدة ، وبين الوزير موسى بن حدير خاصة في عهد الأمير عبد الله ، إذ أراد كل منهما أن يتقدم على صاحبه ، وكان الأمير محمد يميل الى تقديم بنى حدير على بنى أبي عبدة تفضيلا منه للشاميين على البلديين في حين كان عيسى ابن أحمد يتوقع من الأمير أن يقدم بنى أبي عبدة على بنى حدير بحكم الخدمات والأعمال الجليلة التي يقومون بها لصالح الإمارة ، ولكن الأمير عبد الله أثر أن يظل الأمر كما رسمه أبوه ، وقرر أن يظل بنو حدير متقدمين على بنى ابن عبدة (١٧١) .

(١٦١) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٩٢ . وارجع الى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ص ٢١٠ .

(١٦٢) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٢٤٢ .

(١٦٣) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٩٣ .

(١٦٤) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٢٥٢ ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٢٠١ .

(١٦٥) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شالميتا ، ص ٣٣٠ .

(١٦٦) المصدر السابق ، ص ٣٧٦ .

(١٦٧) نفسه ، ص ٢٧٩ .

(١٦٨) نفسه ، ص ٤١٦ .

(١٦٩) نفسه ، ص ٤٠٨ .

(١٧٠) نفسه ، ص ٤١٩ - ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٨ .

(١٧١) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق د. مكى ، ص ١٩٦ ابن الأبار ، الحلة السيرة ، ج ١ ، ص ١٢٠ ، ١٢١ حاشية (١) .

وكتب الأمير عبد الله أبيات شعرية في هذا الصدد أوردها كل من ابن حيان وابن الأبار منها :

موالى قريش من قريش فقدموا موالى قريش لاموالى معتب
إذا كان مولانا يساويه عندنا سواء فمولانا كآخر أجنب

وتشير المصادر الى ثلاثة من أبناء عيسى بن أحمد بن أبي عبدة هم أحمد وحسن وحسين .

أما أولهم وهو أحمد فكان كثيراً ما ينوب عن والده عيسى في الاشراف على المدينة ، من ذلك ما حدث سنة ٣١٥ هـ عندما توجه عبد الرحمن الناصر الى ببشتر لاستئصال ابن حفصون فخلف على المدينة أحمد بن أبي عبدة بدلا عن والده الوزير عيسى الذي يبدو أنه اشترك مع الناصر في هذه الحملة (١٧٢) ، ثم تكرر ذلك في السنة التالية ٣١٦ هـ (١٧٣) . وفي هذه السنة أمر الناصر بتولية أحمد بن عيسى ابن أبي عبدة على خزانة المال (١٧٤) واستمر أحمد بن عيسى يتولى هذه الخزانة منذ ذلك التاريخ وحتى سنة ٣٢٠ هـ عندما نقله الناصر من الخزانة الى قيادة بجانة (١٧٥) ونستنتج من خبر أورده ابن حيان أن أحمد بن عيسى بن أبي عبدة كان واليا على كورة البيرة أيضا (١٧٦) .

وقد أثبت أحمد بن عيسى بن أحمد بن أبي عبدة كفاءة كبيرة كقائد بحري بدليل أن الخليفة الناصر لم يكتف بتقليده قيادة مدينة بجانة بالاضافة الى ولايته على كورة البيرة ، بل أنه عهد اليه بالاشراف على أسطول المرية وترميم ما يحتاج منه الى اصلاح بدار الصناعة والاهتمام بدعمه بمزيد من القطع البحرية والعدد والآلات .

وعندما فرغ أحمد بن عيسى بن أبي عبدة من مهمته في ترميم القطع البحرية بدار صناعة المرية وانشاء مزيد من هذه القطع دعما للأسطول ، أخرج الناصر الحشم من قرطبة مع القائدين سعيد بن يونس وعمرو بن مسلمة الباجي ليفزوا بهذا الاسطول الى حيث أمر ، فتوجه ابن يونس الى بلاد أفرنجة في حين أعزأ عمرو ابن مسلمة الباجي الى الجزائر الشرقية (١٧٧) .

ويبدو أن الناصر قد ولي أحمد بن عيسى بن أبي عبدة على خطة المدينة استنادا الى نص أورده ابن حيان في حوادث شهر ربيع الاول من سنة ٣٢٦ هـ ذكر فيه أن

(١٧٢) ابن حيان ، المقتبس ، نشر ، شاميتا ، ص ٢٠٩ ، ٢١٠ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٩٣ .

(١٧٣) ابن حيان ، المقتبس ، نشر شاميتا ، ص ٢١٥ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٩٦ . (١٧٤) تولي خزانة المال في هذه السنة (٣١٦ هـ) أربعة خزان وهم محمد ابن جهور ، وأحمد بن عيسى بن أبي عبدة ، وعبد الرحمن بن عبد الله الزجاجي وأحمد بن محمد بن أبي قابوس (ابن عذارى البيان ، ج ٢ ، ص ١٩٧) .

(١٧٥) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاميتا ، ص ٣٢٢ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ٢٠٨ . وأن كان ابن عذارى قد أورد هذا الخبر في أحداث سنة ٣٢٠ هـ أما ابن حيان فقد ذكره في أخبار أول محرم من سنة ٣٢١ هـ .

(١٧٦) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاميتا ، ص ٣٢٣ .

(١٧٧) لمزيد من التفاصيل راجع المصدر السابق ، ص ٣٢٤ .

الوزير جهور بن عبيد الله بن أبي عبدة تولى خطة المدينة بدلا من أحمد بن عيسى ابن أبي عبدة (١٧٨) .

أما حسن وحسين أبناء عيسى بن أحمد بن أبي عبدة فليس لدينا من أخبار عنهما سوى ما انفرد بذكره ابن حيان في المقتبس في سياق عرضه لأحداث سنة ٣٢١ هـ فهو يشير الى عزلهما معا عن كورة تدمير وتولية كل من دلهات بن محمد وسعيد بن عبد الرءوف (١٧٩) ، كما أشار الى حسين بن عيسى في أخبار سنة ٣٢٤ هـ عندما تحدث عن قيام الناصر بعزله عن كورة بجانة وأعمالها واستبداله بيوسف بن سليمان (١٨٠) وفي أخبار سنة ٣٣٠ هـ عندما ولاه الناصر على كورة أشونة (١٨١) .

٣ - عبد الله الابن الثالث للوزير القائد أبي العباس أحمد بن محمد بن أبي عبدة .

أما عبد الله بن أبي العباس أحمد بن محمد بن أبي عبدة فقد تولى الشرطة العليا لعبد الرحمن الناصر سنة ٣٠٢ هـ (١٨٢) بدلا من أخيه عباس الذي قتل أثناء حصاره لحصن منت روى كما سبق أن أشرنا ولكن الناصر سرعان ما عزله عنها في العام التالي إذ أن ابن عذارى يذكر في أخبار سنة ٣٠٣ هـ أن الناصر ولي محمد بن محمد بن أبي زيد الشرطة العليا بعد أن كان يلي الشرطة الصغرى (١٨٣) .

وفي سنة ٣١٧ هـ أسند الخليفة الناصر ولاية كورة بسطة الى عبد الله بن أحمد ابن أبي عبدة (١٨٤) . هذا وقد أنجب عبد الله بن أحمد بن أبي عبدة ابنا هو محمد الذي ولاه الناصر على الخزانة سنة ٣٠٠ هـ (١٨٥) .

(١٧٨) نفسه ، ص ٤١٩ .

(١٧٩) نفسه ، ص ٣٣٠ .

(١٨٠) نفسه ، ص ٣٩١ .

(١٨١) نفسه ، ص ٤٨٩ .

(١٨٢) مدونة الناصر ، ص ٥٢ - ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٧ . وإن كان صاحب

مدونة الناصر قد أورد هذا الخبر في أحداث سنة ٣٠٣ هـ . وأرجع كذلك الى ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاليتا ، ص ١٠٧ .

(١٨٣) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٨ .

(١٨٤) مدونة الناصر ، ص ٨٤ - ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاليتا ، ص ٢٥٤ .

(١٨٥) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٥٨ .

٤ - عبد الرحمن الابن الرابع للوزير القائد أبي العباس أحمد بن محمد بن أبي عبدة .

انفرد ابن حيان بذكر اسم هذا الابن الرابع من أبناء القائد أحمد بن أبي عبدة في أخبار سنة ٢١٨ هـ بين عمال هذا العام ، فقد ولاه الناصر على كورة تاكرنا في ربيع الأول منه (١٨٦) .

ثالثا : مالك بن عبد الغافر ونزريته :

لا نعرف من نزرية مالك بن عبد الغافر بن أبي عبدة سوى أبا الأصبح عيسى بن أحمد بن محمد بن حارث بن أبي عبدة محمد بن مالك بن عبد الغافر . وقد ترجم له ابن الفرضي الذي أوضح أن تاريخ مولده في احد شهرى ربيع من سنة ٣٥١ هـ يتفق مع تاريخ مولد عيسى هذا ، وأنه كان صاحباً له ، وقد وصفه ابن الفرضي بأنه كان نبيلاً ، جيد الفهم ، متصرفاً في فنون العلم .

سمع من محمد بن أبي دليم ويحيى بن مالك العنائدي ومحمد بن أحمد بن يحيى بن مفرج وتوفي ليلة السبت في الخامس والعشرين من شهر صفر سنة ٣٨٠ هـ ودفن بعد وفاته بيومين في مقبرة قريش من قرطبة وصلى عليه القاضي محمد يبقى (١٨٧) .

رابعا : شخصيات هامة من بنى أبي عبدة :

زودتنا المصادر العربية بأسماء عدد من الأفراد ينتسبون الى «بنى أبي عبدة» دون أية تفاصيل عن نسبهم بالقدر الذى يسمح لنا بمعرفة آبائهم وأجدادهم لضمهم الى سلسلة النسب ، ومن بين هؤلاء «جهور بن عبد الملك بن أبي عبدة» الذى عمل سفيرا لدى الخليفة عبد الرحمن الناصر ، وعهد اليه بمهمة الفصل فى القضايا السياسية الداخلية الشائكة ، من ذلك ما أشار اليه ابن حيان فى المقتبس فى سياق حديثه عن جهود الناصر سنة ٣٢٥ هـ لاعادة محمد بن هاشم التجيبى الثائر بسرقسطة الى الطاعة ، فقد ختم الناصر سفراءه الى هذا الثائر بجهور بن

(١٨٦) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاليتا ، ص ٢٨٥ .

(١٨٧) ابن الفرضي ، تاريخ علماء الاندلس ، مجموعة تراثنا ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ترجمة ٩٩٠ ، ج ١ ، ص ٣٣٥ .

عبد الملك بن أبى عبدة الذى نجح فى تنفيذ مهمته على خير وجه فحمل هذا الثائر على التربة وتوسط لدى الناصر فى منحه العفو والأمان (١٨٨) .

ولا نعرف الى أى فرع من فروع الأسرة ينتمى جهور بن عبد الملك بن أبى عبدة وقد اختلط الأمر على ليفى بروفنسال فخلط بين «جهور بن عبد الملك بن أبى عبدة» هذا ، وبين عبد الملك بن جهور من فرع الجهاورة البختيين فاستقى من المصادر أخبارا تتعلق بالبختيين ونسبها الى جهور بن عبد الملك ابن أبى عبدة (١٨٩) .

كذلك أورد ابن حيان وابن عذارى فيما ذكرهما عن وزراء الامير عبد الله أسماء ثلاثة أفراد من هذه الأسرة هم «سليم بن على بن أبى عبدة» (١٩٠) و «عبد الرحمن بن حمدون بن أبى عبدة» و «عبيد الله محمد بن أبى عبدة» (١٩١) .

كما أورد ابن عذارى اسم «محمد بن أبى عبدة» الذى تولى خزانة المال لعبد الرحمن الناصر سنة ٣٠٢ هـ (١٩٢) .

ويذكر ابن حيان فى سياق حديثه عن الموالى الذين شهدوا على الأمان الذى منحه الخليفة عبد الرحمن الناصر سنة ٣٢٥ هـ لمحمد بن هاشم التجيبى ، أسماء بعض شخصيات من أسرة «أبى عبدة» أشرنا الى بعضهم فى الصفحات السابقة كل فى حينه ، وبقي واحد منهم لم نتمكن من تحديد مكانه من شجرة النسب هو «محمد بن عباس بن محمد بن أبى عبدة» (١٩٣) ، كما أشار فى أخبار سنة ٣٣٠ هـ الى «عيسى بن محمد بن أبى عبدة» الذى ولاه الخليفة الناصر على كورة نبله فى هذا العام (١٩٤) .

كذلك أشار المقرئ فى نفح الطيب الى الشاعر الأديب «حسان بن مالك بن أبى عبدة» الذى كان معاصرا للمنصور بن أبى عامر . وكان حسان بن مالك هذا صاحب تواليف كثيرة أشهرها كتاب اسماء «ربيعة وعقيل» اهداه الى المنصور فسر به كثيرا (١٩٥) . ولما نشبت الفتنة اضطربت أمور حسان بن مالك بن أبى

(١٨٨) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاليتا ، ص ٤٠٤ .

(١٨٩) Lévi-Provençal, L'Espagne Musulmane, pp. 100-101.

(١٩٠) ابن حيان ، المقتبس ، قطعة من عصر الامير عبد الله ، ص ٢١ .

وقد ذكره ابن عذارى على أنه (سلمة بن على بن أبى عبدة (ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٥٢) . وقد أخذنا بالاسم الذى أورده ابن حيان لقرب ابن حيان من الأحداث زمنيا .

(١٩١) راجع الحاشية السابقة .

(١٩٢) ابن عذارى ، البيان ، ج ٢ ، ص ١٦٧ .

(١٩٣) ابن حيان ، المقتبس ، تحقيق شاليتا ، ص ٤٠٨ .

(١٩٤) المصدر السابق ، ص ٤٨٩ .

(١٩٥) المقرئ ، نفح الطيب ، ج ٥ ، ص ٨٩ .

عبدل لفترة ، الى أن استوزره الخليفة المستظهر بالله عبد الرحمن بن هشام ، ولكن
حسان بن مالك كره أحوال المستظهر الذى بالغ فى الاستبداد فكتب اليه ذات يوم
بعض الأبيات الشعرية منها :

إذا غبت لم أحضر وان جئت لم أسل فسيان منى مشهد ومغيب
فأصبحت يتيما وما كنت قبلها ليتم ولكن الشبيه نسيب (١٩٦)

كما أورد المقرئ بعض أبيات له فى عيد المهرجان منها :

أرى المهرجان قد استبشرا غداة بكى المزن واستعبرا
وسريلت الأرض أمواها وخلت السندس الاخضرا
وهز الرياح صنابيرها فضوت المسك والعنبرا (١٩٧)

ومما سبق من أشعاره يتبين لنا اشتهاره فى اللغة والأدب ويؤكد ذلك ما
وصفه به المقرئ من ابداع فيما ألف من كتب .

الدكتورة سحر السيد عبد العزيز سالم

(١٩٦) لمزيد من التفاصيل راجع المصدر السابق ، ج ١ ، ص ٤١٢ .

(١٩٧) نفسه ، ج ٥ ، ص ٨٩ .

سلسلة نسب بنى ابي عبدة

